GERMAIN BAZIN
de l'Institut

GÉRICAULT

LA BIBLIOTHÈQUE DES ARTS, PARIS

GERMAIN BAZIN

THÉODORE GÉRICAULT

TOME II

BIBLIOTHÈQUE DES ARTS

Géricault
Le Général Lannes au siège de Saint-Jean-d'Acre
Pierre noire, gouache et rehauts de bleu
et rouge sur papier brun,
h. 0,290; l. 0,227
Musée des Beaux-Arts, Rouen

LA BIBLIOTHÈQUE DES ARTS, PARIS

THÉODORE GÉRICAULT

GERMAIN BAZIN
de l'Institut

THÉODORE GÉRICAULT

ÉTUDE CRITIQUE, DOCUMENTS ET CATALOGUE RAISONNÉ

TOME II

L'ŒUVRE: PÉRIODE DE FORMATION

Étude critique et catalogue raisonné

LA BIBLIOTHÈQUE DES ARTS, PARIS

© Fondation Wildenstein, Paris 1987
Tous droits de reproduction, sous n'importe quelle forme,
strictement réservés.
ISBN 2-85047-018-X

LISTE DES ABRÉVIATIONS

ABRÉVIATION GÉNÉRALES

* = dimensions prises par l'auteur
A.A.F. = Archives de l'Art Français
ARCH. = Archives
ARCH. NAT. = Archives Nationales
B. = Bois
b.d. = en bas à droite
b.g. = en bas à gauche
B.N. / BIBL. NAT. = Bibliothèque Nationale, Paris
B.S.H.A.F. = Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français
Bull. = Bulletin
Burl. Mag. = Burlington Magazine
Cat. 000 = Renvoi au numéro du catalogue
C.N.R.S. = Centre National de la Recherche Scientifique
Doc. 000 = Renvoi au document de la partie *Documents et témoignages*
E.B.N. = Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris
G.B.A. = Gazette des Beaux-Arts
h = hauteur
h.d. = en haut à droite
h.g. = en haut à gauche
I.R.A.F. = Inventaire Général des Richesses d'Art de la France
MIN. CENT. = Minutier Central
N.A.A.F. = Nouvelles Archives de l'Art Français
S.B.A.D. = Société des Beaux-Arts des Départements
S.d. = Sans date
S.p. = Sans pagination
T. = Toile
T.G. = Théodore Géricault
trad. = traduction

ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

D. Aimé-Azam, Paris, 1956 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970 = doc. 402
L. Batissier, op. cit. = doc. 333
K. Berger, Vienne, 1952 – K. Berger, trad. Paris, 1968 = doc. 399
C. Blanc, Paris, 1845 = doc. 334
C. Blanc, Paris, 1863 = *Histoire des peintres, école française,* t. III, Paris, 1863
G. Buisson, Coutances, 1976 = doc. 420
C. Clément, Paris, 1868 et 1879 = doc. 369J et 378
P. Courthion, Genève, 1947 = doc. 397
L. Delteil, New York, 1969 = doc. 388
Delacroix:
1. Journal de Delacroix (Joubin) = A. Joubin, *Journal de Delacroix* T. I: 1822-1852; T. II: 1853-1856; T. III: 1857-1863, Paris, Plon 1932.
2. Correspondance de Delacroix (Joubin) = A. Joubin, Correspondance Générale d'Eugène Delacroix, T. I: 1804-1837; T. II: 1838-1849; T. III: 1850-1857; T. IV: 1858-1863; T. V: Supplément et tables; Paris, Plon, 1935.

L. Eitner, Chicago, 1960 = doc. 404
L. Eitner, Londres, 1972 = *Géricault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972
L. Eitner, Supplément, Paris, 1973 = doc. 418
L. Eitner, Londres, 1983 = doc. 427
M. Gauthier, Paris, 1935 = *Géricault,* Paris, 1935
Géricault, Winterthur, 1956 – Sammlung Hans Bühler Géricault Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Vorwort von Pierre Dubaut, Winterthur 1956
P. Grunchec, Milan, Paris, 1978 = doc. 421
A. del Guercio, Milan, 1963 = doc. 406
R. Lebel, Paris, s.d. [1960] = *Géricault, ses ambitions monumentales et l'inspiration italienne,* Paris, s.d. [1960]
Ms. de Montfort = doc. 369A et 384
J. Michelet, op. cit. = *David-Géricault,* in *Revue des deux Mondes* [15 nov. 96], T CXXXVIII, 1896
G. Oprescu, Paris, s.d. [1927] = id. doc. 390
G. Oprescu, Bucarest, 1962 = *Géricault,* Bucarest, 1962
V. N. Prokofiev, Moscou, 1963 = doc. 407
R. Regamey, Paris, 1926 = *Gericault,* in *Maîtres de l'Art moderne,* Paris, 1926
Revue de l'Art: avant 1937 = Revue de l'Art ancien et moderne – à partir de 1968 = Revue de l'art. (Editions du C.N.R.S.)
L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905] = doc. 383
Sammlung Oskar Reinhardt = L. Stähelin, Sammlung Oskar Reinhardt am Römerholz, Winterthur

Fig. 187. *L'Officier des chasseurs de la Garde*
Géricault
Huile sur toile, h. 2,92; l. 1,94. Salon de 1812. Musée du Louvre (détail).

PRIMAUTÉ DU DESSIN

Regrouper l'œuvre de Géricault, pour plus qu'aucun autre peintre, est une entreprise aventureuse, en raison notamment du caractère flottant de la chronologie de ses tableaux. En réalité, on ne connaît que trois tableaux dont les dates soient absolument sûres, ses trois envois au Salon. En général, les divers auteurs qui ont écrit sur notre artiste ont adopté sans discussion la chronologie proposée par Clément. Celle-ci, cependant, doit être soumise à un examen critique. N'oublions pas que Clément travaillait avec les moyens de son temps, c'est-à-dire sans photographies, n'ayant pour fixer sa mémoire que les lithographies originales et quelques rares reproductions en lithographie ou, pour des dessins, en facsimilé. Il devait donc se fier à ses souvenirs, quand il avait vu les œuvres; mais un assez grand nombre de pièces ont été incluses dans son catalogue sur rapport de Montfort, Lehoux, Dedreux-Dorcy ou quelque autre, sans qu'il ait pu les voir.

L'épithète «romantique», attribuée à tort et à travers à Géricault, a contribué aussi à obscurcir la connaissance de l'évolution de son œuvre.

Pour comprendre la technique de Géricault, il faut se rendre compte qu'elle découle en ligne directe de la manière classique française traditionnellement attachée à la peinture opaque, l'artiste travaillant en pâtes et demi-pâtes, ne consentant à faire vibrer la couleur que par le procédé du frottis qui fait jouer les tons en opalescences. Quant au procédé «transparent», employant les glacis superposés et mélangeant au medium une certaine quantité de diluant pour obtenir une couche picturale plus souple, il sera proprement le fait de la manière romantique, celle qu'emploiera Delacroix qui l'apprendra de Rubens, revu par la peinture anglaise.

Dans mon ouvrage *l'Univers impressionniste*[1], j'ai exposé les différences essentielles qu'il y a entre les trois procédés, transparent, translucide et opaque, et je ne peux faire mieux que de renvoyer à ce texte.

L'*Officier de chasseurs,* enlevé d'un pinceau enthousiaste, mettant en valeur par la liberté de la touche l'exceptionnelle richesse colorée du tableau (fig. 187), peut être dit réellement «romantique». La brosse du *Cuirassier blessé* est déjà beaucoup plus calme, couchant les couleurs en localités (fig. 188), comme le ferait un davidien, et travaillant dans les tons sobres. Ce seront la palette et la manière du *Radeau de la Méduse* (fig. 189), mais à cette échelle, l'artiste fera vibrer ces surfaces qui paraîtraient trop unies, au moyen de hachures du pinceau (fig. 190). Dans ses petits tableaux, pouvant être considérés comme des études, il manie souvent le pinceau tel un ébauchoir, travaillant la couleur comme une pâte à modeler.

Très personnelle à ce point de vue est sa façon de traiter par coups secs d'une brosse dure, maniée en frappes obliques, les shabraques des militaires ou les fourrures des animaux. Ce procédé est un bon moyen pour identifier une peinture de lui.

Les quelques rares tableaux qu'il a peints après son retour d'Angleterre montrent une transformation dans sa manière, la brosse du peintre de la *Forge* ou du *Postillon* (fig. 191) caresse la forme, l'arrondit et étale la pâte, cessant de la triturer et de la torturer. C'est d'Angleterre qu'il a ramené cette technique plus impersonnelle, qui convient bien d'ailleurs à un moment où il recherche moins la peinture que l'image.

Cet examen nous permet de rejeter les *Portraits de Fous* (fig. 192) et le *Four à plâtre,* peints dans la manière la plus personnelle de l'artiste, à une période antérieure à celle que lui assigne Clément qui, en l'espèce, a été suivi par tous les exégètes, c'est-à-dire avant le voyage d'Angleterre. Les situer au retour, comme l'a fait Clément, c'est se condam-

Fig. 188. *Le Cuirassier blessé quittant le feu*
Géricault
Huile sur toile, h. 3,58; l. 2,94. Musée du Louvre (détail).

ner à ne pas comprendre l'évolution de notre artiste.

Un guide plus sûr pour saisir cette évolution nous est fourni par les dessins, car nous possédons heureusement quelques carnets qui nous fournissent des repères.

Sans parler de croquis infantiles que la tradition permet de lui attribuer (cat. 18 à 25). La plus ancienne expression du dessin chez lui est ce carnet inédit que j'ai pu dater avec précision de 1808 (cat. 23 à 105). C'est selon un rythme saccadé, avec la violence de coups de sabre que jaillit le trait dans cette œuvre juvénile révélant une ardeur que rien encore n'est venu discipliner. Quelques aquarelles assez grossières, dans ce carnet, montrent le retard du geste pictural sur le geste graphique. Certains dessins aquarellés, représentant des scènes religieuses (Cat. 456 à 459), par leur caractère rudimentaire, se rapprochent de ces aquarelles et doivent être contemporains.

Le second repère daté est le carnet Zoubaloff du Louvre, la deuxième partie, comprenant des recherches pour le *Cuirassier blessé* est certainement de 1814. Sans doute les premiers folios, qui révèlent l'assiduité pédagogique de Géricault auprès de l'antique et des maîtres, sont-ils antérieurs. Notre artiste, qui était très désordonné, dessinait sur ce qui lui tombait sous la main; le recto et le verso d'une feuille, les dessins d'un même carnet peuvent être d'époques différentes. Dans ces études le trait, pour être appliqué, n'en est pas moins sûr. Quand il copie Montfaucon, Flaxman et Le Norman, Géricault attaque directement soit à la mine de plomb, soit à l'encre, mais parfois, par exemple quand il recopie les vignettes d'après les illustrations du Racine de Didot (cat. 218, 219), pour ne pas faire d'erreur, il trace d'abord minutieusement la composition au crayon, puis la repasse à l'encre. Par ailleurs, souvent la gravure au trait qu'il recopie lui sert de donnée pour superposer à ce squelette un volume, ce qu'il fait au lavis.

Ces croquis, qui ne sont pas d'un débutant, nous permettent de rejeter à une période antérieure de nombreuses feuilles volantes, où le trait incertain, buissonneux, épineux, traduit l'indécision de la main (cat. 460, 462, 465A,465B, 466 sq.).

Est-ce en recopiant Montfaucon, Flaxman ou les gravures de Racine, que Géricault a pris l'habitude de ces dessins de format vignette qui sont peut-être l'expression la plus remarquable de son graphisme quand il travaille d'inspiration? Un fragment d'un carnet de la première Restauration prouve que ce procédé était parfaitement au point à cette date. Mais il a été employé par d'autres artistes, Ingres par exemple. Géricault en use très souvent comme d'une sorte de mémorandum. Combien de fois l'*Officier de chasseurs* revient-il sous cette forme, lancinant souvenir d'un premier succès que, semble-t-il, il ne se lasse pas d'évoquer? Il verra renaître avec complaisance les réminiscences d'une œuvre qui n'a pas abouti, mais dont il a cherché plusieurs compositions: la *Course des chevaux barbes*. Il arrive que ces vignettes memoranda soient d'une telle concision qu'il ne reste plus de la scène évoquée

Fig. 189. Etude pour le nègre appelant au secours du *Radeau de la Méduse*
Géricault
Huile sur toile et pierre noire, h. 0,56; l. 0,46. Musée du Louvre (en dépôt au Musée de Montauban).

qu'une sorte de réduction à un schéma microscopique (fig. 193).

Parfois ces vignettes, Géricault s'amuse à les imaginer comme des illustrations d'albums dont il simule graphiquement les pages, comme dans les croquis précités, ou encore dans le projet d'*Anatomie du cheval arabe,* où il a évoqué le recueil envisagé page par page (fig. 194).

Psychologiquement, ces vignettes nous montrent l'artiste en pleine possession de soi et contrastent avec des croquis qui sont de véritables gribouillis d'une lecture souvent très difficile, révélant la nervosité du scripteur qui ne parvient pas à se dominer.

Il arrive que, d'un coup de plume ou d'une tache d'encre, le peintre, rageur, annule ce qu'il vient de tracer et qui ne lui plaît pas. Il peut se faire, cependant, qu'un œil exercé puisse discerner ce qu'il a voulu effacer, comme c'est le cas dans cette feuille si précieuse, contenant des recherches pour le *Cuirassier blessé* (fig. 195).

D'une façon générale, il est étonnant que Géricault ait apporté matériellement aussi peu de soin à ses dessins. Nombreux sont les palimpsestes où il a superposé plu-

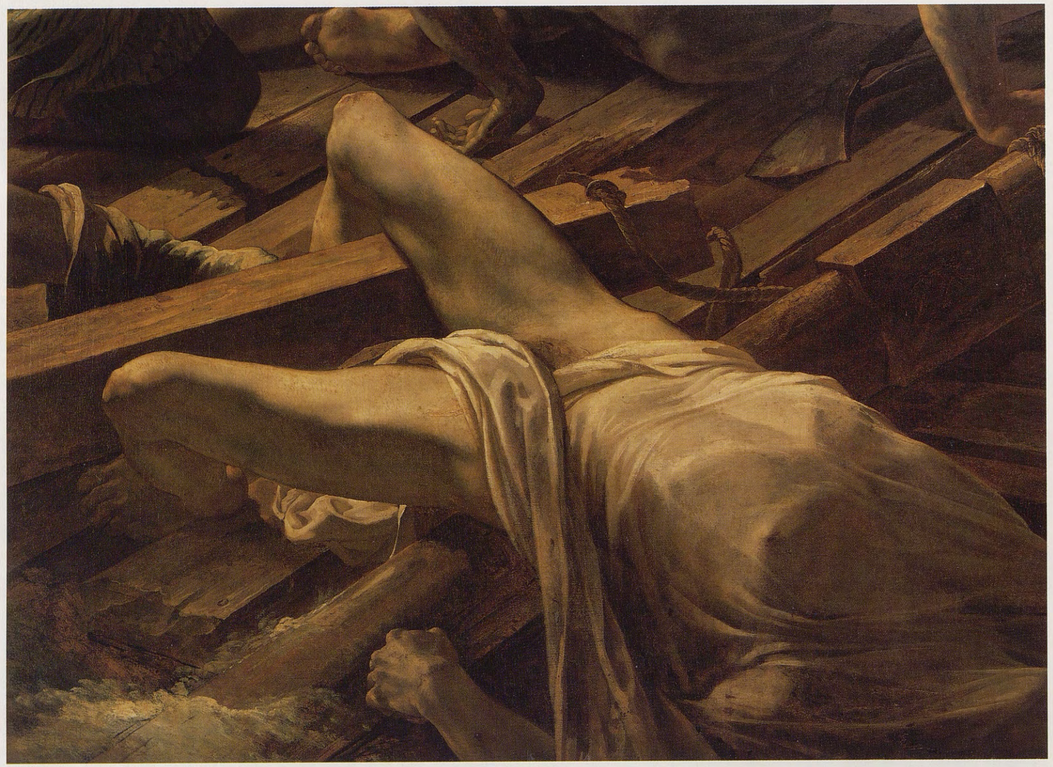


Fig. 190. *Le Radeau de la Méduse*
Géricault
Huile sur toile, h. 4,91; l. 7,16. Salon de 1819. Musée du Louvre (détail).

Fig. 191. *Postillon à la porte d'une auberge* ▷
Géricault
Huile sur toile, h. 0,533; l. 0,451. Vers 1821/1822.
Fogg Art Museum, Harvard University.

Fig. 192. *Portrait de fou*
Géricault
Monomane du commandement militaire
Huile sur toile, h. 0,86; l. 0,65. Vers 1819. Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz, Winterthur (détail du visage).

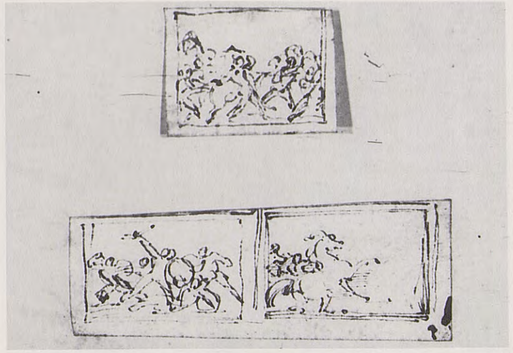


Fig. 193. Feuille d'album – Mine de plomb, h. 0,222; l. 0,272.
Géricault
Musée de Besançon. Inv. D-2126. Détail: trois croquis évoquant la *Course des chevaux barbes*. L'artiste a imaginé un album; dans la vignette supérieure, la page légèrement soulevée porte l'ombre.

Fig. 194. *Projet pour un traité d'anatomie du cheval arabe* (Londres 1820/1821).
Géricault
Feuille d'album – Mine de plomb. Yale University Art Gallery. Inv. 1958-9. 4a.

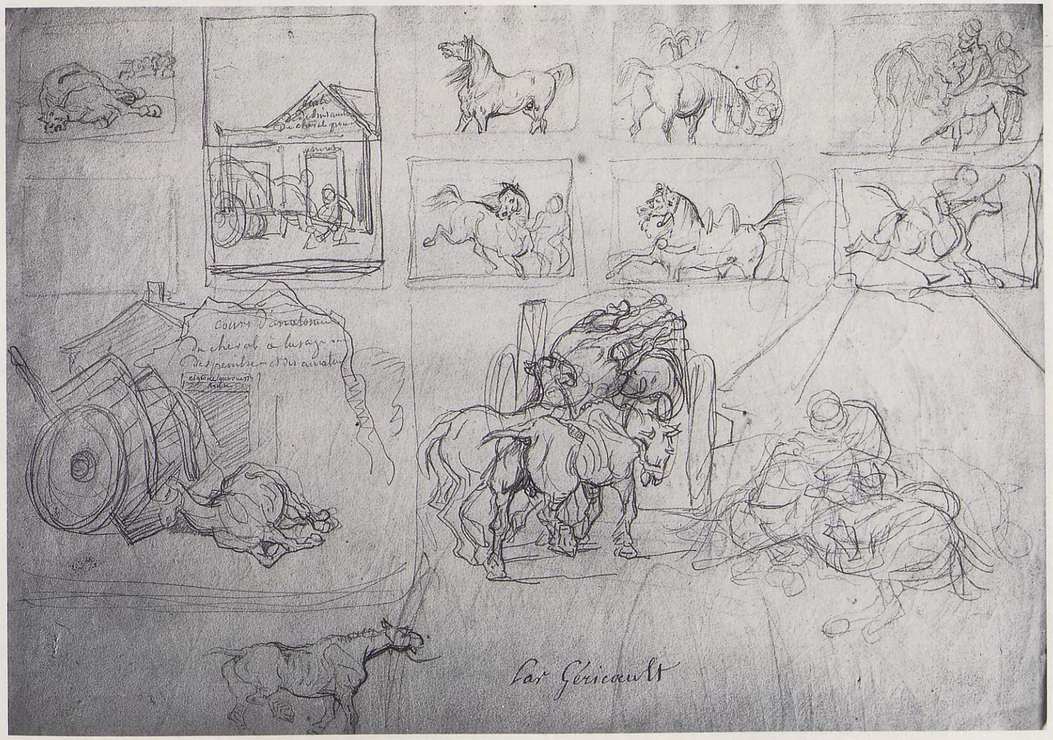


Fig. 195. *Recherches pour le Cuirassier blessé* du Salon de 1814
Géricault
Feuille de croquis – Plume, lavis et mine de plomb, h. 0,205; l. 0,165.
Collection particulière.

Fig. 196. *Combat de cavaliers*
Géricault
Feuille d'études à la mine de plomb, h. 0,204; l. 0,132. Musée de Besançon. Inv. D 2137 V. En retournant la feuille, on voit dans l'autre sens une étude pour le *Radeau de la Méduse* en surimpression.

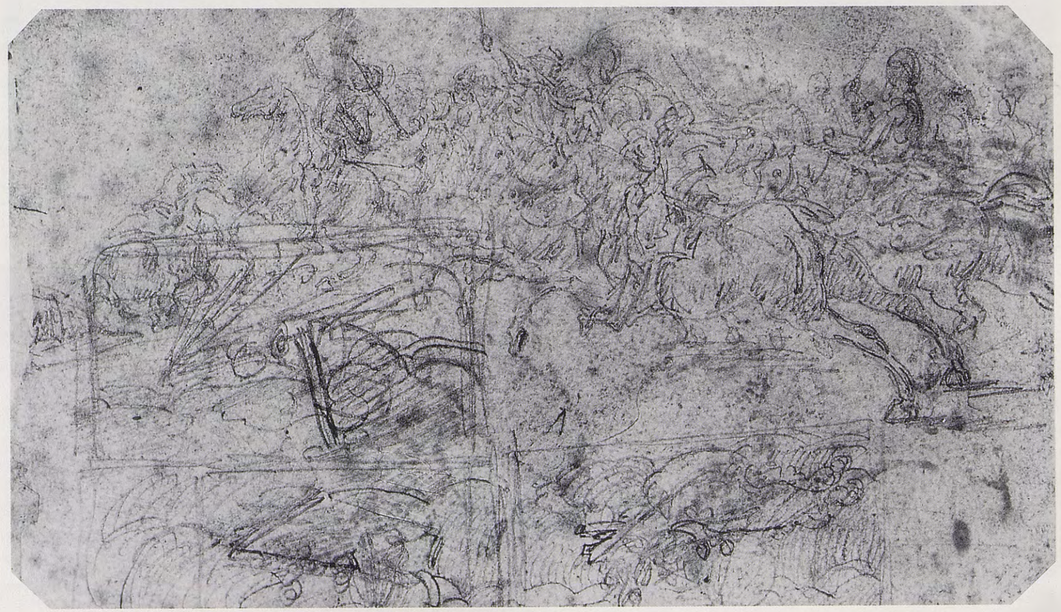


Fig. 197. Recherche pour le *Cuirassier blessé* du Salon de 1814
Géricault
Carnet Zoubaloff du Musée du Louvre, page 90.

sieurs tracés sur des thèmes différents, plume sur crayon, crayon sur crayon, plume sur plume (fig. 196).

A peine a-t-il essayé une idée qu'une autre se présente à son esprit, et, au lieu de prendre une feuille différente, il la fixe sur celle où il a tracé la première, comme un enfant qui griffonne sur ses cahiers de classe. Il est curieux que lorsqu'il procède à quelque recherche, il se laisse distraire par d'autres pensées. Ainsi, sur une des feuilles où il a dessiné des hâleurs de bateau, il a soudain imaginé un combat de cavalerie, puis l'a effacé par une tache opaque de lavis. Dessins d'imagination et dessins d'observation s'entremêlent ainsi sur une même feuille; aussi, ne devrons-nous pas nous étonner de voir des mameluks caracoler sur des carnets d'Italie auprès de scènes observées dans la campagne romaine. Le crayon ou la plume à la main, Géricault passe littéralement du coq à l'âne, mais surtout il se montre obsédé par le cheval. Il distribue partout des croquis de ses membres, de sa tête ou de son corps entier; la présence de quelque élément hippique sur une feuille, où il n'a rien à voir, vaut souvent une signature.

Faut-il, en outre, le soupçonner d'avarice? On serait tenté de le faire quand on le voit peindre avec soin une aquarelle gouachée aussi travaillée que la *Scène de labourage,* au revers d'une feuille portant déjà un lavis de Maïpu qui, avec le temps, a fini par transparaître et a gâché la belle image du recto. Recto, verso? Comment se prononcer sur l'antériorité de l'un ou de l'autre? Ces remplois au verso de feuilles déjà tracées au recto posent des problèmes de chronologie fort délicats. Ainsi, quand d'un côté il y a une recherche pour le *Radeau de la Méduse* et de l'autre des études très précises pour un militaire de la première Restauration qui a visiblement posé, avec dans un coin un «mémorandum» de *Poniatowski,* Géricault a-t-il pris une vieille feuille qui traînait, où il a tracé son esquisse pour le *Radeau?* A-t-il, quand il était en quête de son naufrage, fait endosser son ancien uniforme à quelque demi-solde? Lorsqu'il y a désaccord chronologique entre recto et verso, ou parfois dans la suite de la pagination d'un carnet, on est amené à avoir recours à l'explication du premier genre, mais elle ne peut être évidemment systématique.

Une feuille exemplaire de cette manière brouillonne de travailler est celle qui porte d'un côté un croquis pour l'*Exécution de La Bédoyère* et de l'autre un superbe lavis aquarellé – un des plus beaux dessins de Géricault – montrant trois femmes en capote conversant. L'opacité de ce lavis est venue par transparence oblitérer en partie le croquis de l'*Exécution;* mais en outre, celui-ci est établi partiellement sur un autre tracé représentant un char antique en position descendante, l'emmêlement des deux dessins au trait, la tache produite par le verso rendent la lecture des deux croquis fort peu aisée.

Plus que celle du *Cuirassier blessé,* la composition de l'*Officier de chasseurs* a été recherchée le pinceau à la main. Il y en aurait eu une vingtaine d'esquisses selon ce qui a été rapporté à Clément; cela me paraît exagéré. Pour le *Cuirassier,* on ne peut retenir qu'une seule esquisse peinte. En revanche, en vue de ce tableau, l'artiste s'est livré, le crayon ou la plume à la main à une enquête approfondie. Les pages 74 à 90 du carnet Zoubaloff contiennent la partie de cette enquête que l'artiste a menée d'après nature (fig. 197). Ces admirables croquis nous livrent la sûreté d'une main docile à suivre par une observation attentive la nature vivante. Quand il s'agit de chevaux, donc de modèles mobiles, on peut voir comment le trait opère en un instant la synthèse du mouvement. Quelle maîtrise de soi qui révèle en ces instants heureux un parfait équilibre moral chez le scripteur!

Dans la suite pour *Paris et Œnone* (fig. 198), qui date de 1816, c'est un autre Géricault qui s'exprime, celui qui n'a pas renoncé à être un peintre selon l'esprit de l'école, et qui croit encore à la possibilité pour lui d'être inspiré par des thèmes autres que ceux de la vie présente. Pour jaillissants qu'ils soient, ces croquis de recherches n'ont pas la perfection des croquis du *Cuirassier blessé* ou de ceux qui vont suivre avec la *Course des chevaux barbes.*

L'étude du dessin chez Géricault atteste que c'est dans la vision que celui-ci puisait le meilleur de son inspiration. Dans la partie du carnet de Chicago, qui date de 1813/1814, il y a des recherches pour une composition de bataille que l'artiste répète près de cinquante fois, avec fort peu de variantes, ce qui, prouvant son énervement, dénote une sorte de rage devant l'impossibilité d'aboutir à quelque chose qui le satisfasse. Témoignent, au contraire, d'un véritable bonheur d'invention les différents croquis et aquarelles pour la *Revue de Louis XVIII,* parce que là il

s'agit d'un «spectacle» auquel il a assisté, si même il n'y a été acteur.

Le carnet de Zurich utilisé en Italie, à côté de quelques croquis admirables d'après des personnages, contient des études si littérales d'après l'antique ou les maîtres qu'on a pu penser que tout l'album n'était pas de Géricault. Je crois plutôt à une sorte de retour à l'âge scolaire, quand l'artiste se trouve en présence de tableaux ou de statues célèbres, attitude de soumission en quelque sorte qui lui faisait s'appliquer. Mais les croquis de figures qui illustrent cet album attestent que Géricault avait l'étoffe d'un grand portraitiste, ce que plus tard affirmeront les études peintes d'après les fous. Sur ce point-là, et dans ce genre qui est l'œuvre de la patience, s'il l'avait voulu, sous le rapport de la précision et de la pénétration psychologique, il n'aurait rien eu à envier à Ingres.

Et, dans le même moment, ce dont Ingres eût été bien incapable – voici que d'un trait génial il évoque la vitalité frémissante des coursiers lâchés sur le *Corso* (fig. 199). Les quelque soixante-dix dessins qui restent des recherches pour la *Course des chevaux barbes,* constituent peut-être la plus belle enquête dessinée de Géricault, plus même que celle du *Radeau de la Méduse,* œuvre d'imagination qui est

Fig. 198.
Recherche pour *Paris et Œnone,* 1816
Géricault
Plume et sépia, 0,192 × 0,190.
Collection particulière.

Fig. 199. Recherche
pour la *Course des chevaux barbes*
Géricault
Pierre noire et craie blanche
sur frottis de sanguine, h. 0,213; l. 0,284.
Collection particulière.

Fig. 200. *Etude à l'antique d'un homme nu assis à une table dans l'attitude du penseur*
Géricault
Plume, h. 0,135; l. 0,212.
Collection particulière.

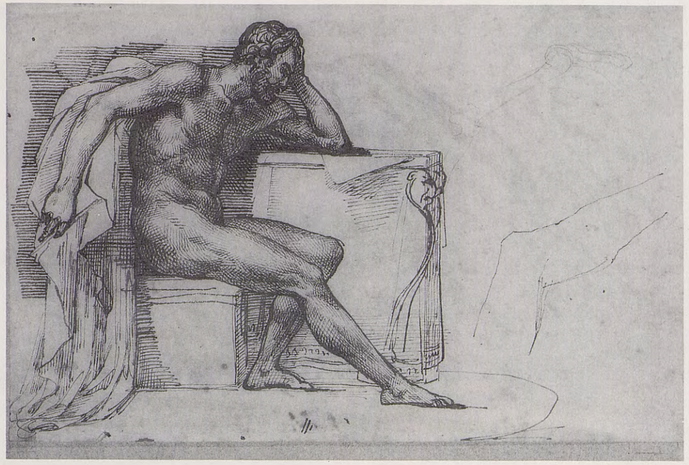


Fig. 201.
Portrait de femme
Albert Dürer
Musée Vivenel
à Compiègne
(Winkler 281,
Wolfgang Hutt. 1,
n° 319).

Fig. 202.
Tête de faune
Attribué
à Michel-Ange
Musée du Louvre
(Frédéric Harth,
n° 304).

au propre une «composition» voulue et concertée. Au contraire, ces cavales épiques, il les a véritablement domptées d'un trait vainqueur, lancé comme une flèche par son regard percutant. En ce thème, l'artiste passionné pour les expressions de l'élan vital, et le cavalier fervent du noble animal se sont unis dans un égal bonheur d'inspiration. C'est sans doute en cette série qu'on peut saisir dans toute sa verve l'imagination créatrice de Géricault et admirer la façon dont il transpose dans l'épopée un spectacle contemporain. Peu importe que cela n'ait pas abouti à un tableau. Aux connaisseurs, la beauté de certains de ces dessins procure autant de délectation qu'une peinture.

Une autre enquête qui fut sans résultat est celle qu'il fit en vue d'une composition sur l'assassinat de Fualdès. A la lecture des comptes rendus des assises judiciaires, les différents moments de cette affaire se présentent à son esprit avec une sûreté remarquable.

C'est sans doute en Italie que Géricault inaugure une façon de dessiner à la plume en «manière de gravure», au moyen de hachures entrecroisées devenant courbes dans les rondeurs, qu'il a employée plusieurs fois pour modeler une forme nue (fig. 200). Ce procédé a été mis au point par Dürer, qui était avant tout un graveur. Un dessin comme le *Portrait de femme* du Musée Vivenel, à Compiègne (fig. 201), qui date de 1508, présente une remarquable analogie avec certaines œuvres de Géricault. Encore que les gravures de Dürer aient été facilement accessibles à un

Fig. 203. *Recherche pour la série de l'Assassinat de Fualdès*
Géricault
Plume, h. 0,115; l. 0,148. Collection particulière.

artiste qui travaillait au Cabinet des estampes, on serait plutôt tenté de croire que Géricault a emprunté ce procédé à Michel-Ange, qui l'a employé aussi fréquemment[2]. Ici, l'analogie est plus grande encore. Plusieurs de ces dessins de Michel-Ange ou michelangelesques sont au Louvre et l'un d'eux, le fameux prétendu *Faune*[3] est très proche de Géricault (fig. 202). Celui-ci aurait-il eu accès au Cabinet des dessins du Louvre où il aurait pu voir cette œuvre puisqu'elle a été acquise par le Cabinet du Roi en 1775? Il était assidu au Musée comme le prouve la mention de sa carte faite au registre des personnes admises à travailler au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale (doc. 36). Cette hypothèse serait renforcée, si l'inscription portée à la page 105 du carnet Zoubaloff concernait bien comme je le crois, Morel d'Arleux, conservateur des Dessins et de la Chalcographie depuis 1808.

De ces dessins «en manière de gravure», Géricault a conservé, à partir de 1818, l'habitude dans ses croquis de recherche, de figurer les ombres ou les volumes par des hachures parallèles, procédé très sensible par exemple dans la série de Fualdès (fig. 203) et qu'imitera, mais d'une façon plus mécanique, Léon Cogniet.

Certains dessins très poussés «en manière de gravure» sont conçus comme des œuvres graphiques ayant une valeur en soi et non comme des recherches ou des études. Ils témoignent chez cet artiste protée qui s'est cherché toute sa vie, de dons pour la gravure au burin ou en taille-douce (fig. 200).

En dessin, Géricault a joué du principe des contrastes simultanés (dont Seurat fera plus tard une application systématique) qu'il utilise aussi quand il peint des académies pour mettre en valeur le côté lumineux et le côté ombré. Dans certains dessins à la plume, ce procédé est très sensible et amène l'artiste à des surcharges de hachures.

Au lieu de la pointe, Géricault, l'un des premiers en France, a pratiqué la lithographie. Sauf les premières de ces estampes qui n'ont pas été commercialisées et qui sont de remarquables recherches, ce procédé, trop pictural et trop estompé, ne correspondait pas à son génie. Il s'accordait beaucoup mieux à celui de Delacroix. Géricault s'en est servi pour des raisons commerciales ou pour se faire connaître et, après les séries anglaises, ces lithographies ne sont d'ailleurs plus guère originales, leur auteur s'étant le plus souvent contenté de produire le dessin prototype et de retoucher la version gravée faite par un autre.

Fig. 204. *Sacrifice antique*
Géricault
Lavis de brun rehaussé de gouache sur papier vernis, h. 0,235; l. 0,402.
Musée du Louvre. RF 417.

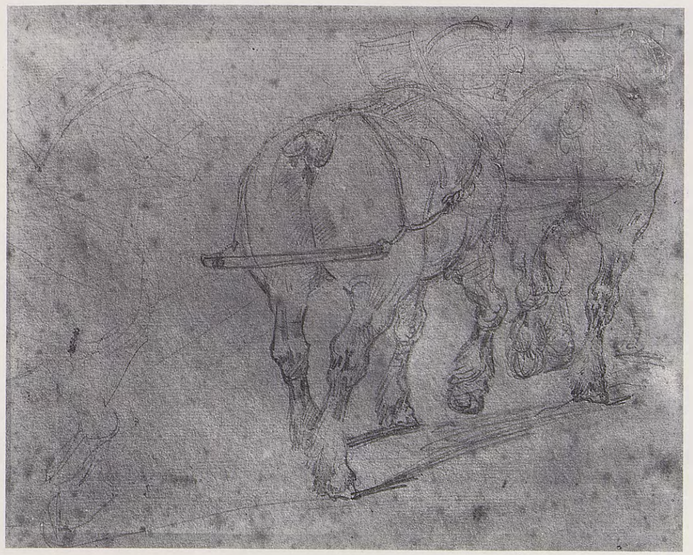


Fig. 205. *Attelage de chevaux de trait*
Géricault
Mine de plomb, h. 0,190; l. 0,240.
Musée du Louvre. Inv. RF 26740 r°.

Fig. 206. Calque d'après le dessin précédent
Alexandre Colin

Quant au procédé du camaïeu employé quelquefois par Géricault, il témoigne de sa vocation de sculpteur. Sur une feuille encollée d'un brun-rouge uni, l'artiste dessine une composition en enlevant à la gouache les seules lumières, laissant à l'œil du spectateur le soin de compléter le volume en imaginant les ombres.

Dans le *Sacrifice antique* du Louvre (fig. 204), il atteint par cette simplification une singulière grandeur. Mais, parfois, sur ce fond obscur il trace à la mine de plomb un croquis qui constitue une sorte de devinette, car il ne peut être discerné que lorsque par réflexion, en inclinant la feuille, ressort le luisant du crayon.

Selon Clément, Géricault aurait beaucoup usé d'une méthode de calques successifs qui lui aurait permis de rechercher des variantes d'un sujet en en gardant certaines données déjà acquises. En réalité, les calques autographes de Géricault sont fort rares. Beaucoup de ses dessins ont été calqués, mais par d'autres mains; même lorsque l'original n'existe plus, le trait appliqué du calqueur est aisément discernable à un œil exercé. Mais, à plusieurs reprises, notre artiste, sur le verso d'une feuille de papier à dessin (et non d'un papier calque), a reproduit à l'envers le croquis qu'il avait tracé au recto avec ou sans variantes. Quelque incommode que soit le procédé, l'artiste n'a pu opérer qu'en regardant le premier dessin par transparence en l'appliquant à une vitre ou dans la chambre claire. Dans un cas, celui du *Trompette des chevau-légers de la Garde,* il s'est servi de ce moyen pour retoucher un dessin en vue de la lithographie, afin que le modèle proposé au graveur fût inversé.

Fig. 207. Contre-épreuve du dessin précédent par Alexandre Colin

Parfois, les dessins et leurs calques ont eu quelque temps une destinée commune. C'est ainsi qu'on voit à la vente Dollfus présentés trois dessins de la *Course des chevaux barbes* avec leurs calque. Mais il est fort possible que ces calques n'aient pas été autographes, comme le fait penser l'existence à cette vente, ainsi que nous l'allons voir, d'un lot de calques faits d'après Géricault.

Calquer Géricault a été en effet un exercice en usage chez beaucoup d'artistes du siècle, comme nous le verrons en traitant de l'école de Géricault. Il existe encore aujourd'hui, heureusement restés groupés, deux importants ensembles de ces calques. J'ai été assez heureux pour pouvoir attribuer avec certitude à Alexandre Colin celui que j'ai appelé le lot A. L'autre ensemble, qu'on peut désigner sous le nom de lot B, est passé sous le numéro 74 à la vente Mahérault des 27 et 29 mai 1880, puis à la vente Dollfus du 4 mars 1912 sous la rubrique Géricault avec la désignation suivante: «Cinquante calques et quelques croquis pour ses compositions les plus importantes telles que le Naufrage de la Méduse, les Courses de taureaux, les Barberis *(sic)*, le maréchal-ferrant, le Marchand d'Esclaves, Lion attaquant un cheval, figures académiques, épisodes des guerres de l'Empire, Mazeppa, Voiture de soldats blessés, etc.»[4]

Ce «dossier Géricault» a dû être constitué par quelque artiste, en tout cas avant 1880. Il comprend des copies et surtout des calques. Peut-être y a-t-il eu deux artistes successifs, car quatre études anatomiques, dont l'une d'un cheval écorché, sont sur un papier plus récent que les autres.

Moins important est le lot de calques, d'origine inconnue, conservé par le Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, mais il apporte quelques informations intéressantes.

Quant au lot A, il se trouve aujourd'hui conservé chez un marchand qui en a compris l'intérêt et a pris les mesures de préservation de ces feuilles très fragiles, les ayant fait monter dans des passe-partout. Elles étaient autrefois rassemblées dans un album qu'il avait acheté en Angleterre. La couverture de l'album porte la mention suivante: «100 pages. au crayon: 132 croquis calqués de Géricault. D'après quelques-uns desquels A. Colin a exécuté des facsimilés.» Or, à la vente après décès de Colin des 8/9 février 1876 on trouve sous son nom, au numéro 30, la mention suivante: «Etudes et compositions, d'après Géricault; 261 dessins, la plupart sont sur papier calque. 134 sont renfermés dans un album.» L'album précité est incontestablement celui qui est mentionné au numéro 30, bien que celui-ci ne comprenne que cent trente et une pièces, trois auront été perdues. Les cent vingt-sept autres dessins ont été dispersés par celui qui a acheté le lot, ce qui explique sans doute les calques attribués à Géricault qu'on rencontre çà et là. Je ne pense pas que les calques du lot B en viennent, car ils sont d'une qualité très inférieure à ceux de Colin qui – j'ai pu m'en rendre compte quand le dessin qui a servi de modèle existe – sont d'une précision et d'une fidélité remarquables. Parfois, mais cela est rare, Colin a fait contre-épreuves et calques. C'est le cas du dessin fig. 205 dont, dans l'album Colin, existent deux contre-épreuves (fig. 207) et un calque (fig. 206).

Il arrive que d'après son calque, il ait fait un contre-calque, donc inversé, ce qui traduit l'intention de faire un fac-similé du dessin original.

Ces calques sont précieux, car un assez grand nombre tiennent lieu de dessins originaux, qui sont perdus ou n'ont pas encore été retrouvés.

Je crois utile de transcrire ici une partie du texte de la notice qui précède la vente Colin de 1876: «Géricault, un peu plus âgé que Colin et que Delacroix, était alors dans tout l'éclat de son talent et de sa réputation. A. Colin eut l'occasion de voyager avec lui; il le suivit en Angleterre, et se chargea même de dessiner, quand il exposa à ses risques et périls le *Naufrage de la Méduse,* la lithographie qui se distribuait à la porte de la salle d'exposition. On n'a pas oublié la série de fac-similés que plusieurs amateurs chargèrent, il y a quelques années, A. Colin d'exécuter d'après les plus beaux dessins du maître. Notre artiste avait possédé lui-même un grand nombre de dessins de Géricault acquis à la vente après décès. Quand il se sépara à grand regret d'une partie de ses dessins, il voulut garder du moins un souvenir de cette précieuse collection et il exécuta avec un soin pieux une série de calques d'après tous les dessins qu'il avait possédés lui-même ou qui lui avaient été confiés. On comprend tout le prix et l'intérêt d'un semblable recueil. Il serait bien à souhaiter que cette suite unique trouvât un asile définitif dans une de nos grandes collections publiques.»

Le vœu que ce recueil ne soit pas dispersé est heureusement jusqu'ici respecté. Il est de fait que certains calques de cet album reproduisent des dessins qui ont appartenu à Alexandre Colin et qui apparaissent dans les ventes qu'il fit d'une partie de la collection les 14/15 janvier 1845, 7 avril 1847 et 22 décembre 1859.

Alexandre Colin trouvait là un matériel de choix pour son métier de lithographe, illustrateur des œuvres des grands maîtres, car, comme nous le verrons plus tard, il fut un copiste professionnel.

L'ensemble des dessins pour le *Radeau de la Méduse* constitue un dossier exemplaire de la préparation méthodique d'une œuvre par un peintre néo-classique. Après avoir en divers croquis cherché sa composition, après l'avoir matérialisée, en quelque sorte, selon un procédé qu'employait déjà Poussin sous la forme de petits mannequins sur un radeau miniature, Géricault en reprend un à un tous les personnages et en fait des études dessinées d'après des modèles professionnels ou bénévoles, auxquels il fait prendre la pose qu'il a choisie. La science de l'anatomie qu'il possède lui permet de construire ces corps nus avec une sécurité que ne connaît aucun peintre de cette époque, pas même David. Et c'est là sa supériorité sur Delacroix, dont les corps aux muscles flasques sont trop souvent d'une anatomie incertaine.

A Rome, Géricault s'était intéressé aux scènes de la rue, mais tout ce qu'on pouvait voir en Italie à cette époque

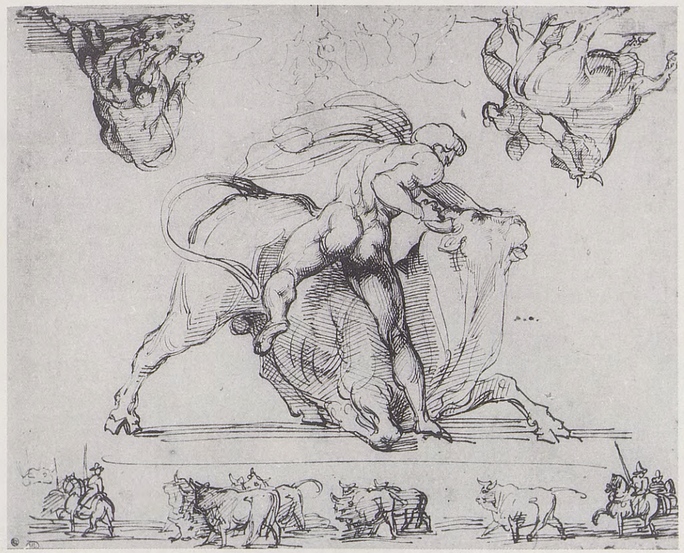


Fig. 208. *Etudes pour un bouvier terrassant un bœuf*
Géricault
Plume, h. 0,240; l. 0,300. Musée du Louvre. Inv. RF 795.

tournait à l'antique. Qu'il dessine un bœuf ou un berger, son œil n'est pas vierge; entre lui et le modèle s'interpose quelque réminiscence classique. Une attitude platonicienne lui fait dessiner non un berger ou un bœuf, mais l'idée du berger ou celle du bœuf. Ce qui est singulier alors lui échappe.

Un dessin du Louvre est caractéristique du processus de son imagination en cette époque italienne qui est sa phase la plus classique (fig. 208). Il a voulu montrer un homme domptant un taureau; il donne à sa composition une cadence classique: n'a-t-on pas appelé ce dessin Milon de Crotone? En haut et en bas de la feuille, comme s'il avait voulu faire une sorte de monographie des rapports de l'homme et du taureau, il dessine d'autres épisodes. En haut, en inversant la feuille, à peine esquissé un taureau chargeant, puis plus prononcées deux autres manières «moins nobles», plus naturalistes de mater le taureau qu'il aura vues dans quelque *giostra* sur l'arène du mausolée d'Auguste[5]. Enfin, en bas, en frise, sa mémoire lui restitue un troupeau dessiné dans la campagne romaine entre deux groupes de bouviers, mais cette fois-ci ils ne sont pas nus, ils sont vus dans leurs costumes de *buttieri.*

En Italie, donc, Géricault, dessinant dans la rue, transpose ce qu'il voit en forme classique. Il n'en est pas de même à Londres. Entraîné par Charlet dans le grouillement de la ville immense, notre artiste adopte la façon «journalistique» de son ami (fig. 23), pour observer cette vie anglaise qui n'appelle aucune transposition platonicienne, mais au contraire inspire le sentiment prononcé de

Fig. 209. *Le Marchand de poisson endormi et études diverses* – Londres 1820
Géricault
Mine de plomb, h. 0,200; l. 0,280. Collection particulière.

l'individuel (fig. 209). C'est alors qu'il découvre que la musculature athlétique du cheval de trait n'est pas moins digne de son intérêt que l'énergie nerveuse du cheval de course. Il ne se lassera pas de poursuivre au détour des rues ces charrois de charbon qui parcourent sans cesse la grande cité industrielle; son œil saura discerner et sa main dessiner les traits essentiels qui expriment la force du robuste animal, et dans ces croquis au trait puissant, il se montre vraiment un peintre moderne. Son crayon ou sa plume sont alors les instruments d'une découverte.

De retour à Paris, dans le court temps qui lui reste avant son atroce maladie, Géricault semble avoir mis son génie en sursis. Le dessin lui sert surtout à rassembler de la documentation et son graphisme, quelque peu influencé par la lithographie, se fait de plus en plus descriptif.

Cependant, si en Angleterre sa conception picturale a évolué d'une façon descriptive, il a gagné de son séjour dans l'île, une plus grande souplesse dans le maniement de l'aquarelle. Ses plus belles œuvres, au retour de Londres, sont peut-être de cet ordre. La limpidité des lumières n'a d'égale ici que la transparence dans les ombres.

Le véritable admirateur de Géricault est un amateur de dessin. Déconcerté par tant de tableaux de genre, par ces «petits sujets», auxquels le peintre s'est livré dans sa jeunesse et sa dernière époque, lassé par l'irritant problème des copies caudataires, on se prend à apprécier les prestiges authentiques du dessinateur. Là, au moins, il s'agit d'une écriture spontanée qu'on ne reproduit pas si aisément; on peut alors, sans risquer d'être dupe, se laisser à aller à l'admiration.

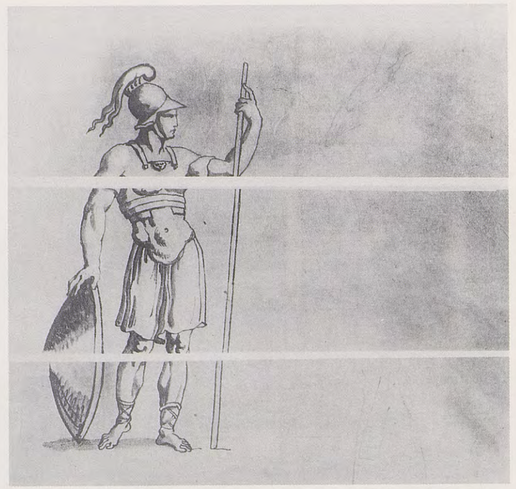


Fig. 210. Etude de guerrier reconstitué, dessin d'après Montfaucon. Cat. 233
Mine de plomb, plume et lavis.
Musée Bonnat, Bayonne, Cat. 230/231.
Collection particulière, Cat. 232.

LES CARNETS DE GÉRICAULT

Au numéro 42 de la vente Géricault à l'hôtel Bullion, les 2, 3 novembre 1824 (doc. 311) ont été groupés «trente-trois calepins remplis d'études; figures, animaux, vues de paysages et compositions». Ce nombre n'est pas très élevé pour une carrière de peintre s'étendant sur une quinzaine d'années. Ce lot a été adjugé à un seul enchérisseur pour la somme de 755 francs.

A l'inventaire après-décès (doc. 299), en dehors des cartons contenant des dessins et croquis (§§ 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 81), on en avait dénombré vingt-neuf:

[53] Un cahier contenant trente feuillets d'études coloriées à l'encre de Chine et au crayon, prisé 50 francs
[70] Onze carnets contenant des croquis, prisé 40 francs
[71] Neuf carnets contenant des dessins et croquis, prisé 25 francs
[72] Neuf carnets: dessins et croquis à l'encre de la Chine ou crayon

Pour la plupart, ces carnets ont été dépecés par des marchands et dispersés à tous les vents, alimentant la curiosité des amateurs depuis un siècle et demi. Il n'est pas rare qu'on ne se soit pas contenté d'arracher des feuilles et qu'on ait découpé des sujets dans ces pages mêmes. Un exemple typique de ce charcutage est donné par un dessin fait d'après l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon; s'est trouvé coupé en trois tronçons le corps du *Guerrier grec* (cat. 233) (fig. 210) et il nous a fallu beaucoup de patience pour le reconstituer en entier, car les propriétaires des sujets du recto n'avaient pas cru utile de les faire photographier (Cat. 230, 231, 232).[6]

Actuellement, il ne reste plus que quatre albums, carnets ou ensembles de dessins conservés groupés.

1° *Un carnet de jeunesse* (cat. 23-105)

Registre à couverture cartonnée de couleur chagrinée bleu-vert olive marbré, format en hauteur: h. 0,300; l. 0,186, qui paraît être un registre comptable en raison des lignes verticales rouges qui y sont tracées. Sous sa forme actuelle, il comporte 44 folios, comprenant des croquis à la plume et au lavis à diverses encres formant aquarelles, mais il a pu être plus important; entre les folios 16 et 17, une page a été coupée; en outre, une page de croquis et une aquarelle qui en ont été distraits, se trouvent actuellement dans deux collections particulières (cat. 104 et 105).

Porte en trois endroits (f°s 1 r°, 43 v° et 44 v°) le cachet de la collection Coutan-Hauguet.

Au coin supérieur gauche du contre-plat de dessus est collée l'étiquette de la papeterie Millot qui a fourni ce registre.

Historique: D'après les inscriptions qu'il porte sur les contreplats de dessus et de dessous, peut être daté avec sécurité en 1808. Apparaît à la vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16/17 décembre 1889, n° 210: «Un album avec dessins à l'encre et à la mine de plomb et études diverses». Un exemplaire annoté du catalogue porte la mention: «300 francs à Brame». Voir ci-dessous le pedigree détaillé, le même que celui du carnet Zoubaloff du Louvre.

Inédit

A l'inventaire après décès du 23 juin 1824 (doc. 299), il est indiqué comme se trouvant chez M. Dedreux-Dorcy un «carnet contenant des études de chevaux 150 francs». Serait-ce celui-ci? A toutes fins utiles, je signale aussi que dans une note de la page 330 de son ouvrage, Clément signale que M. Sauvé possède encore deux livres de croquis et plusieurs dessins qui sont de l'enfance de Géricault. Le présent recueil, qui ressemble plus à un «livre» qu'à un carnet, se dissimulerait-il sous cette mention? Enfin, pour être complet, signalons que le § 53 de l'inventaire après-décès porte un cahier contenant trente feuillets d'études coloriées à l'encre de Chine et au crayon, prix 50 francs, ce qui correspond assez bien à cet album, sauf pour le nombre de feuillets.

Actuellement, il est dans une collection privée.

2° *Le carnet Zoubaloff* (cat. 176-229)

Appelé ainsi du nom de son donateur au Musée du Louvre (Inv. RF 6072). C'est un carnet oblong de 105 pages à couverture vert olive: h. 0,147; l. 0,190.

Contrairement aux usages, il est paginé et non folioté. La pagination est faite au crayon, à droite des pages impaires, à gauche des pages paires. Cette pagination est récente. Mais Géricault avait commencé à folioter le carnet d'une plume chargée d'encre; cette foliotation a été abandonnée après la page 20. Elle a été faite d'un seul coup, puis l'artiste a refermé le carnet, ce qui a amené dans plusieurs pages l'encre encore fraîche du chiffre ou nombre inscrit à se marquer plus ou moins intégralement sur la page d'en face.

Historique: A appartenu à la collection qu'on désigne sous le nom de Coutan-Hauguet dont il porte le cachet. La collection avait été constituée par Aimable Coutan (mort en 1837), dont il y a tout lieu de penser qu'il a acheté ce carnet à la vente Géricault du 2/3 novembre 1824. Ce qui restait de la collection après deux ventes successives passa à la veuve Coutan, décédée en 1838, puis au frère de celle-ci, Ferdinand Hauguet, qu'elle avait fait son héritier et qui devait décéder en 1860, laissant pour héritier son fils unique Albert qui mourut à Antibes le 20 janvier de la même année et dont la légataire universelle fut sa veuve Marie-Thérèse Schubert, morte le 15 mars, laissant héritiers son père Jean Schubert et sa sœur, Mme Milliet. Ce qui restait de la collection, après le don fait au Musée du Louvre en 1888, fit l'objet d'une vente dite Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16/17 décembre 1889. Ce carnet apparaît sous le n° 211 de cette vente: «Album de croquis nombreuses figures. Etudes pour le Cuirassier, études de chevaux compositions diverses, études d'après l'antique, études d'après les tableaux de maîtres». Adjugé 420 francs à Chéramy. Collections P. A. Chéramy, Jacques Zoubaloff. Don de ce dernier au Musée du Louvre en 1924.

Expositions: *Géricault,* Galerie Charpentier, Paris, 1924, n° 27.

Bibliographie: L. Eitner, *An Album of Drawings in the Art Institute of Chicago,* Chicago, 1960 – L. Eitner, *«Gericault's Dying Paris and the Meaning of his Romantic Classicism»,* Master Drawings, Spring, 1963, pp. 21-34 – Sarah Symmons, *Gericault, Flaxman and «Ugolino»,* in Burl. mag., oct. 1973, pp. 671/672 – Joanna Szczepinska-Tramer, *Notes on Gericault's Early Chronology,* Master Drawings vol. 20, n° 2, 1982, pp. 135-148.

Ce carnet a été utilisé à deux reprises par Géricault. Le fait qu'on y trouve l'énoncé du sujet donné au concours du prix de Rome le 6 mars 1812 porte à croire qu'il a servi à cette date. C'est à cette année-là sans doute qu'il faut faire remonter les études d'après l'antique et d'après les maîtres, qui couvrent les pages 1 à 47. A partir de la page 48, l'artiste a retourné le carnet dans l'autre sens, non sans parfois revenir au premier sens et l'a utilisé notamment pour ses recherches en vue de la composition du *Cuirassier blessé* du Salon de 1814, sauf aux pages 48, 49 et 50 où il y a des études, semble-t-il, d'après l'antique et des croquis d'après des sujets contemporains d'un caractère différent des pages 1 à 47, aux pages 69 et 71 qui portent des études d'après Poussin et aux pages 89 et 100 où l'on voit des sujets modernes, études de portraits et sujets divers. Les pages 101 à 105 portent des notes et, à l'intérieur du contreplat de dessus, sont dessinés des chevaux.

Lorenz Eitner, qui a distingué un petit danseur, dessiné au crayon en dessous du dessin au lavis d'après le *Saint Pierre et Saint Paul guérissant le paralytique* de Poussin de la page 69, croit que tout le carnet date de 1813/1814. Mme Szczepinska-Tramer, qui réfute Lorenz Eitner, voit plus juste en considérant que le carnet a été utilisé à deux reprises en 1812 et en 1814. Dans la partie de 1812, elle voit une sorte «d'aide-mémoire» de l'artiste, s'entraînant à des compositions en vue de participer au Concours de Rome de 1812 (ce à quoi d'ailleurs il renonça); mais il ne s'agit pas de recherches originales; en dehors des copies d'après Flaxman, repérées par Mme Symmons, par Mme Szczepinska-Tramer et moi-même et quelques sujets que je n'ai pu déterminer, tous ces dessins, comme on le verra dans le chapitre consacré à ce sujet, ont été copiés d'après des gravures.

Ce carnet contient diverses pages blanches. Certaines pages portent des inscriptions. Voici le contenu des pages

portant des inscriptions:
Plat de dessus de la couverture.
A la mine de plomb sur le fond vert olive: «14 leçons chez Guilhaud».

Page 101
Pierre noire
Notes manuscrites: «rue Basse d'orleans n° 20 / pres la porte st denis».

Page 102
Mine de plomb
En haut à gauche, une tête caricaturée et une adresse: «This rue de la (?) n° 5. Au-dessous, dans l'autre sens, un personnage à genoux penché en avant, coiffé d'un grand chapeau. D'autres notes manuscrites dans le sens vertical: «Virgile matin Geog peindre ens. cop.r acad. cabinet lire lectures amustes et chevaux croquis d'après des antiquités lecture Serieuse et Sujets d'hist. arch.re sculp.re et pture litterat./Société. quelques fois».

Page 103
Texte du sujet du concours de Rome de 1812, dont le début se trouve page 104.
Pierre noire.
Dans le sens vertical:
«fils d'Eastrée (?) disait il et vous illustres guerriers
puissent les dieux détruire pa (?) la superbe
Troye et vous ramener dans votre patrie
daignez recevoir cette rançon brisez les
fers d'une fille cherie et craignez le
dieu dont les traits frappent du haut des
cieux le coupable, à ces mots tous les grecs
reverant son Sacré caractere et touchés
de ses malheurs font entendre un murmure
favorable agamemnon Seul est inflexible
viellard dit il fuis loin de ces bords et n'y remets plus un pied temeraire
en vain tu ty montrerais avec le sceptre
et la couronne d'appollon. ta fille
ne te reverra qu'apres avoir vielli dans
lesclavage destinée à mon lit elle
me suivra dans argos»

Page 104
Pierre noire.
En haut, des notes manuscrites et un visage de profil à gauche.
«jacques de Gheyn pour les chevaux
Vierg. fig. acad. esquis. pied (?)
Dans le sens vertical:
«Chrylas grand pretre d'appol.
chargé de riches presens aux grecs
vient redemander sa fille chryseis
il adresse sa voix suppliante aux deux
attrides chefs de l'armée
2° la scene se passe dans le
camp des grecs. Agamennon
doit etre entouré des principaux
chefs de l'armée et l'on doit dans ce
nombre distinguer particulierement
achille, nestor, ulysse, ajax et Calchas
menelas doit se trouver à coté d'agamennon
le grand pretre doit etre accompagné
par des hommes portant des vases des
trepieds et tous les riches dons que
chryses destinait a la rançon de sa fille»

Page 105
Mine de plomb et pierre noire
Dans le sens vertical, plusieurs têtes d'hommes casqués, barbus ou tête nue, et quelques notes: «polonois, rue dauphine n° 56 menelas recueil des héros Grecs. ulisse» plus bas: «recueilu (?)».
Polonois désigne probablement un modèle qui a également servi à Delacroix.
Dans le sens horizontal, une étude de bras gauche tendu et d'autres adresses:
«vaflar rue du fb st denis 66
pietro sancto
Mr Morel conservateur
à l'Hotel d'angivilliers
bosses primcellier (?)
bibliothèque gravures
homere»
Vaflard était un peintre d'histoire, attaché au duc d'Orléans. Morel pourrait être Morel d'Arleux, conservateur des dessins du Musée du Louvre.

Le carnet tourné à l'envers permet de lire d'autres inscriptions à côté de deux études de pied gauche.
«médailles antiques
Lacroix rue du vieux
Colombier n° 29, près
la croix rouge
Mr Bretin rue
des bons enfants n° 28
jusqu'à 11».
L'adresse de Lacroix, marchand de tableaux, est exacte; on la retrouve dans l'*Almanach du Commerce*. Un Bretin, conseiller-auditeur à la Cour royale, est indiqué à l'adresse notée plus haut dans l'*Almanach des 25000 adresses de Paris* en 1815 et les années suivantes. En 1818, on relève le nom de Bretin d'Aubigny, colonel de la 4e légion de la Garde nationale, toujours conseiller à la Cour royale, à la même adresse.

3° *Carnet d'esquisses,* Kunsthaus de Zurich

A été utilisé pendant le voyage d'Italie, donc en 1816/1817.

Carnet de h. 0,210; l. 0,260 à couverture verte, composé de 92 feuillets, soit 56 feuillets de papier blanc, auxquels font suite 36 feuillets de papier de couleur gris-bleu et principalement brunâtre.

Ce carnet a été commencé du côté des papiers de couleur et utilisé ainsi jusqu'au folio 73 en laissant de nombreuses pages non employées[7], bien qu'il ait été retourné et utilisé

dans l'autre sens, sans doute parce que l'artiste a voulu se servir des pages blanches. C'est alors qu'il a été folioté de 1 à 92 à partir des pages blanches. Mais une autre numérotation avait été commencée dans l'autre sens et abandonnée au folio 19 qui correspond au folio 82 v° du susdit sens.

Exceptionnellement, il porte une étude pour le *Radeau de la Méduse*, ce qui prouve que certaines pages ont pu être utilisées après le voyage d'Italie.

Historique: Une inscription à la mine de plomb au revers du contreplat du dessous de la couverture nous fait connaître l'origine de ce carnet: «Ce livre de croquis a appartenu au grand peintre Théodore [ce mot a remplacé «français», mot rayé] Géricault, a été acheté à la vente de ses œuvres par M. Dullitz amateur à Paris avec lequel j'étais alors lié d'amitié et qui m'en fit cadeau. Il contient surtout des croquis que Géricault fit pendant son voyage en Italie et contient aussi quelques croquis pour les figures de son tableau du Naufrage de la Méduse, chef-d'œuvre de l'Ecole française, actuellement au Louvre.
écrit en 1860»
J. Ulrich
Peintre de paysage à Zurich
en Suisse».

Le peintre Ulrich, à qui a appartenu ce carnet, est Ulrich Johann Jakob, peintre suisse de paysages et de marines, né en 1798 à Andelfingen et mort à Zurich le 7 mars 1877. Il n'est pas étonnant qu'il se soit intéressé à Géricault, car il fut à Paris élève de Bertin et de Xavier Leprince, avant de faire un séjour en Italie de 1828 à 1830, à la suite duquel, d'ailleurs, il revint à Paris.

Ce carnet étant à peu près complètement inédit, il sera reproduit ici dans la suite de ce livre.
Bibliographie: H. A. Lüthy, *Géricaults Zürcher Skizzenbuch,* in *Neue Zürcher Zeitung,* 17 sept. 1966, p. 19. – H. A. Lüthy, *Zur Ikonographie der Skizzenbücher von Géricault,* in *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts,* Munich, 1970, pp. 245-252, ill.

4° *Un recueil de l'Art Institute de Chicago*

C'est le seul qui ait été publié grâce à Lorenz Eitner, dont l'ouvrage sur ce sujet constitue le premier travail scientifique qui ait été réalisé sur Géricault, quasi un siècle après Clément. Comme l'a très bien montré cet auteur, ce carnet étant très composite, l'étude de ses divers feuillets est dispersée dans les différentes parties du présent livre.

Voici la description de cet album selon Lorenz Eitner:

Quand il est entré au Musée de Chicago, ce carnet était plutôt un album composé de 69 feuilles d'environ 0,31 × 0,38. Ces feuilles étaient reliées sous une couverture de carton à dos de cuir. Pour des raisons de conservation, elles ont été séparées et mises dans des boîtes selon leur ordre de pagination originale.

L'étude de ces dessins montre que ce recueil était un album factice constitué par deux fragments de carnets d'époques différentes. La première séquence, constituée par les trente-trois premiers folios, contient des dessins se référant à la période 1817/1818 où Géricault fait des recherches lithographiques; les folios 34 à 61 et le folio 64 sont plus anciens et datent de 1813/1814. Les folios 61 à 63 sont indépendants et relèvent peut-être d'une autre période que Lorenz Eitner croit être 1818/1819.

Cinq de ces feuilles sont blanches, les soixante-quatre autres ont servi et servent encore de support pour les dessins, leur papier varie en qualité et en couleur. Les trente-cinq premiers supports sont en vélin gris qui porte la marque Charles Wise 1833 (ce qui nous donnerait un terminus *a quo* pour le montage de ce lot); les trente-deux autres sont sur un papier vergé blanc sans marque; deux supports, les folios 38 et 41, sont de papier vergé blanc présentant un fragment de marque figurant un lion couronné avec une épée. Les supports sont conçus de manière que les rectos et les versos soient visibles.
Historique: Cet album apparaît à la vente Ary Scheffer les 15 et 16 mars 1859, vente où Clément était expert. Il s'est vendu 1090 francs et a été acquis par Anatole-Auguste Hulot en 1879. Clément, dans la troisième édition de son livre, le signale d'ailleurs chez ce collectionneur. Il est mis aux enchères en janvier 1894 à la vente de celui-ci, où il a fait 2900 francs. A partir de ce moment on perd sa trace, jusqu'à ce qu'il soit donné à l'Art Institute de Chicago, en 1947, par Tiffany et Margaret Blake.

Il a dû être souvent prêté par Ary Scheffer, car il existe sur feuilles volantes des copies de plusieurs des dessins qu'il contient, comme il sera montré plus tard quand nous étudierons l'école de Géricault.
Bibliographie: Géricault. *An album of drawings in the Art Institute of Chicago, text and catalogue* by Lorenz Eitner. The University of Chicago Press, 1960.

[1] *L'Univers impressionniste,* Paris, 1982, chap. *Le Métier*, pp. 219-250.

[2] F. Harth, *Michelangelo Drawings,* nos 10, 16, 35, 36, 39, 46, 48, 49, 296, 304.

[3] Contesté par certains, *ibid.,* n° 304. Un dessin de Léon Cogniet du musée d'Orléans a également une grande analogie avec celui du *Faune*.

[4] On retrouve parfois dans les deux lots des calques faits d'après les mêmes dessins de Géricault. Ainsi, Colin a fait un calque d'un dessin et une contre-épreuve; une contre-épreuve plus faible existe dans le lot B.

[5] Le sujet sera traité au début de la partie de ce livre consacrée au voyage d'Italie.

[6] Ce *Guerrier* se trouve aussi sur le dessin (cat. 234).

[7] Ce sont généralement les versos des folios:
1 v°, 3 v°, 4 v°,6 v°, 7 v°, 8 v°, 9 v°, 10 v°, 11 v°, 12 v°, 13 v°, 14 v°, 15 v°, 16 r° et v°, 17 v°, 18 v°, 19 v°, 20 v°, 21 v°, 22 v°, 24 v°, 25 v°, 26 v°, 27 v°, 28 v°, 29 v°, 30 v°, 31 v°, 32 v°, 33 v°, 34 v°, 35 v°, 36 v°, 37 v°, 38 v°, 40 v°, 41 v°, 43 v°, 45 r°, 46 v°, 47 v°, 48 v°, 49 v°, 50 v°, 51 v°, 52 v°, 54 v°, 55 v°, 56 v°, 57 v°, 58 à 71 v°, 72 r°, 73 à 82 r°, 83 r°, 84 r°, 85 r°, 86 r°, 87 r°, 88 r°, 89 v°, 92 r°.

Fig. 211. Dessins divers de chevaux
Lavis de brun (cat. nº 90)

UN CARNET DE JEUNESSE

Deux dessins du Musée de Bayonne ayant pour thème des sujets antiques *la Mort de Patrocle*[1] et la *Reprise de l'enseigne* (cat. 499), incontestablement de la main de Géricault, portent au dos à la pierre noire deux paysages avec un pont (cat. 18 et 18bis), tracés d'une main encore enfantine. Sans doute avons-nous là les plus anciens essais de Géricault dans l'art du dessin; beaucoup plus tard, retrouvant ces feuilles, dont le verso était vierge, il a tracé des croquis purement imaginaires. Moins maladroit est un paysage champêtre (cat. 19) qui se trouve au dos d'une série de croquis à la plume d'après des têtes, le groupe d'une mère et un enfant et un jeune paysan (cat. 478), qui doit dater des années 1810-1812. Le croquis qui est à la mine de plomb, cependant, me paraît antérieur; il offre l'intérêt d'être fait d'après nature, et ces collines aux champs clôturés de haies peuvent avoir été vues près de Mortain quand l'écolier allait en vacances chez ses parents normands.

Cette façon de remployer de vieilles feuilles indique chez Géricault un certain désordre, qui apparaît aussi dans la manière dont il se sert de ses carnets un peu dans tous les sens, laissant des pages blanches et les utilisant plus tard[2].

Déjà plus évoluées, mais encore juvéniles, sont deux petites aquarelles de sujets rustiques (cat. 20 et 20bis) exposées chez Maurice Gobin en 1935, données comme faites par Géricault à l'âge de 12 ans et venant de la collection Bro de Comères. Effectivement, je retrouve sur un projet de partage de l'album violet, qu'a bien voulu me communiquer un descendant de Bro (doc. 385), dans un lot, au feuillet 18: «dessin aquarelle chevaux et mulets». Tout ce qui vient de Bro ne pouvant être mis en doute, ces deux petits dessins doivent bien être de notre artiste. Ils ont l'intérêt, cette fois, d'être déjà des sujets propres à Géricault, surtout celui qui montre deux chevaux de trait attelés à une charrette rustique. Sur l'autre, on voit deux mulets suivis d'un gardien tenant une longue perche et coiffé d'un large chapeau. La première aquarelle peut avoir été faite d'après nature, mais je me demande si le chapeau du gardien n'est pas le plat à barbe que s'était mis Don Quichotte en manière de casque et si le bâton ne serait pas sa lance. Nous aurions là une évocation du héros de Cervantes par le jeune Géricault, reflet d'une lecture sans doute.

Enfin, un dessin à la plume et au lavis représentant, vu de croupe, un officier de chasseurs, porte à gauche l'inscription «Géricault 1808» qui paraît bien être une signature (cat. 21). Donné au Musée de Cape Town, selon ce qui m'a été écrit par Hans Fransen, assistant du musée, il aurait appartenu à la collection His de La Salle. Si l'on pouvait être sûr de ce pedigree, ce serait un argument pour l'authenticité. Ce dessin maladroit n'est pas sans rappeler les chasseurs rapidement croqués dans le carnet de 1808 que nous allons examiner plus loin.

Nous avons admis comme authentiques ces premiers essais, en raison des circonstances mentionnées plus haut, mais nous ne pouvons qu'être plus réservés pour deux dessins du Musée d'Orléans représentant une niche avec deux chiens et un enfant jouant de la guitare (cat. 22 et 22bis) qui portent l'inscription «Géricault Jean-Louis-Théodore, dessins faits sur une méthode de guitare». Ils ont été catalogués par Eudoxe Marcille qui fut, nous le verrons, un des amateurs les plus raffinés du XIXe siècle et devint conservateur du musée, ce qui est, certes, une référence, mais celui-ci n'a fait que répéter ce que lui avait dit le donateur, M. Jacob, ancien conservateur du musée: «Ces dessins ont été faits par Géricault sur une méthode de guitare appartenant à Castellacci, artiste italien, guitariste célèbre.» Le *Diccionario dei musicisti* de Schmidl mentionne un Luigi Castellacci, guitariste et mandoliniste,

né à Pise en 1797 comme ayant fait carrière à Paris, où il est probablement mort vers le milieu du XIXe siècle. Il est indiqué comme auteur de pièces pour guitare, ainsi que d'une méthode pour cet instrument. Cette information donnerait quelque crédibilité aux dires d'Eudoxe Marcille qui a accepté l'attribution à Géricault, si l'âge de Castellacci ne s'y opposait pas.

Ces balbutiements ne nous apportent de toute façon aucun renseignement utile sur les origines de l'art de Géricault. N'y a-t-il donc rien qui atteste la vocation de notre artiste prenant son essor, avant les feuilles plus évoluées de 1810-1812?

Les obscurités des débuts de Géricault se sont un peu éclairées par la découverte d'un carnet de dessins qui a appartenu à la collection Coutan-Hauguet et qui n'avait pas reparu depuis la vente faite en 1889 par les descendants du collectionneur, après qu'en 1883, ils eurent donné au Musée du Louvre une partie de la collection, qui fut choisie par Tauzia[3].

Il est superflu de passer au crible de la critique ce carnet, dont l'authenticité, comme pour tout ce qui a appartenu à Coutan, n'a pas besoin d'être démontrée, car l'écriture au crayon des notes des couvertures est bien celle de Géricault, identique à celle du carnet du Louvre, et l'artiste l'a d'ailleurs signé en étalant son nom sur toute la hauteur d'un folio recto, démonstration encore un peu infantile d'égocentrisme qui correspond bien à l'âge qu'il avait quand il constitua cet album (cat. 24).

Ce carnet est doublement précieux, parce qu'il nous fournit quelques renseignements sur la vie que mène Géricault au sortir du collège et nous met en présence de ses premiers essais de dessinateur. On peut heureusement dater ce registre avec précision. En effet, il est écrit au folio 44 v° (cat. 101): «dimanche 27 parade». Il y eut un dimanche 27 en mars et novembre 1808, en août 1809 et en mai 1810. Mais comme un peu plus haut sur le même folio le jeune homme a marqué «3 novembre vente rue Vivienne»[4], et comme ces éphémérides se réfèrent évidemment à une courte période, étant donné par ailleurs l'homogénéité graphique de l'album, nous sommes tout naturellement amenés à déduire que ce dimanche 27 est celui de novembre 1808. Nous sommes donc à la saison froide et cela nous est confirmé par le dessin du folio 15 r° (cat. 48) qui représente une cheminée où le feu est allumé.

D'autres éléments matériels du carnet confirment cette date. Géricault, qui a fait de médiocres études secondaires au lycée impérial, l'a quitté à la fin de l'année scolaire 1807/1808, après avoir achevé la classe de quatrième, au 1er juillet, nous dit Batissier (doc. 333).

Etant enfin débarrassé de ce lycée qu'il n'a pas aimé, et obligé de choisir une carrière, Géricault rencontre l'opposition de son père à sa vocation de peintre. Son oncle Jean-Baptiste Caruel, plus compréhensif, le prend à son affaire pour «faire des chiffres», ce qui lui permet de continuer à suivre les cours de Carle Vernet.

«Faire des chiffres...» Le premier album que nous possédons de Géricault est précisément un registre comptable; sur le côté droit des pages sont imprimés verticalement en rouge des traits délimitant des colonnes pour recevoir l'indication des sommes, suivies des décimales. Et si nous regardons l'étiquette, fort heureusement conservée, de ce registre, sur l'intérieur du plat de couverture du dessus (cat. 23), nous voyons qu'il a été acheté dans une maison d'articles de bureau, non chez un fournisseur de matériel d'artiste comme l'indique bien son en-tête, la maison Millot, 93 rue Saint-Jacques, que *l'Almanach du Commerce* mentionne à cette adresse, à la date de 1808.

Géricault est donc soi-disant employé chez M. Caruel (doc. 32), le frère de sa mère, homme d'affaires qui avait des intérêts importants dans la ferme des tabacs. En cachette de son père, mais sans doute pas à l'insu de son oncle, il prend des registres de comptabilité et va dessiner sur leurs pages... quoi? des chevaux naturellement! Mais avant de passer au contenu du carnet, parlons des informations que nous donnent les inscriptions des plats de la couverture et de la page en regard de l'un d'eux.

Géricault, donc, allait dessiner secrètement chez Carle Vernet. Or, une de ces inscriptions porte «finir chez Vernet». (f° 44 v°, cat. 101). Je ne pense pas que ces mots indiquent une résolution d'en finir avec Vernet, mais de finir quelque ouvrage qu'il avait commencé dans l'atelier de celui-ci.

Des résolutions de cet ordre, il y en a. Géricault les a écrites pour se les ancrer dans la tête, procédé encore un peu infantile. Ecoutons-le:

«Levé de bonne heure
Promenade courte
Après dîner (contreplat du dessus)

Promenade», et un autre jour, d'une écriture plus petite et d'un caractère un peu différent, il a ajouté «courte».

Le jeune homme se lève tôt, ce qui était d'ailleurs dans les coutumes de ce temps. Il fait alors une promenade, à cheval parfois, sans doute, mais aussi à pied, car en haut du folio 44 v° (cat. 101), il a écrit: «Ma canne». La canne n'était pas alors ce qu'elle est devenue seulement pour nous: un auxiliaire sportif du marcheur, mais une marque d'élégance qui différenciait l'homme de la bonne société de l'homme du peuple[5]. Les Incroyables l'avaient mise à la mode, elle le restera jusqu'à la guerre de 1914-1918 qui tuera la canne, comme elle tuera la redingote.

Faut-il compter parmi les propos de morale le mystérieux: «Mensonges sans nombre de la bouche!? (f° 1 cat. 24). Ce jeune homme semble savoir que le langage a été créé par l'homme pour dissimuler sa pensée bien plus que pour l'exprimer.

A-t-il délaissé complètement ses études? Il ne semble pas, si l'on interprète les mots: «litalien sic, l'allemand, langlais» *(sic)* (f° 44 v°, cat. 101) comme une resolution de se perfectionner dans ces langues. Ce n'est pas parce que Géricault semble avoir été un cancre au lycée qu'il est nécessairement hostile à la culture. Il a cette culture empirique, faite de libre choix et non d'obéissance à des impératifs scolaires, qui souvent est celle des créateurs. Ce fut celle de Delacroix. Il estime donc qu'il est important de

faire effort pour lire dans le texte les écrivains étrangers.

Il monte à cheval bien sûr, mais pas tous les jours. En effet, comme s'il craignait de l'oublier, ou pour se délecter de cette promesse, il écrit sur le contreplat de couverture de dessous, en travers, en assez gros caractères: «Mercredy à cheval». Et dans l'énumération de son pense-bête, il y a écrit: «Mon écurie» (f° 44, cat. 101). Le mot «culotte» (cat. 102) suivi d'un autre, illisible, désigne peut-être l'achat à faire d'une culotte de cheval (contreplat de dessous).

Parmi ses loisirs, on doit noter qu'il a été au bal de l'Hôtel de Ville; je dis qu'il y a été, car il a rayé cette mention comme il l'a fait pour «3 novembre vente rue Vivienne», «Demander un violon» et: «Combat des troupes légères» (cat. 101). Est-il opportun de signaler à ce propos que, dans la vente après décès de l'artiste (doc. 311), on relève sous le n° 58 la mention «Divers sujets militaires par de la Rue». Cet ouvrage pourrait correspondre à *Nouveau recueil des troupes légères de France, levées depuis la présente guerre avec la date de leur création, le nombre dont chaque corps est composé; leurs Uniformes et leurs Armes. Dessiné d'après nature sous la direction des Officiers. Présenté à Mgr le Dauphin par son très humble et très obéissant serviteur F. Chereau. 1747. P. B. de la Rüe del.*

S'il en est ainsi, cela prouverait que le jeune Géricault s'intéressait à l'histoire nationale, mais peut-être s'agit-il de combat de troupes légères contemporaines. En tout cas, dès cette époque, l'adolescent rêvait de batailles.

Delacroix, on le sait, pratiquait le violon; on raconte même qu'après plusieurs échecs, il dut son élection à l'Institut à la section de musique qui vota pour lui, parce qu'il avait joué de cet instrument dans sa jeunesse. Ingres, en violon, était plus qu'un amateur. Quant à Géricault, grâce à Batissier (doc. 333), nous savons qu'il s'intéressait à la musique, qu'il avait «une voix charmante et qu'il composait des airs qu'il chantait avec un goût infini». Nous sommes en mesure d'apporter à cette relation une confirmation grâce à un document tout à fait authentique: l'inventaire après décès (doc. 299). A la fin de cette pièce sont mentionnées les sommes payées par le colonel Bro et Dedreux-Dorcy pour rembourser des dettes du défunt et en particulier «au maître de musique 50 frs». On est surpris d'apprendre ainsi que la passion de la musique chez Géricault était assez forte pour qu'il ait pris des leçons de musique jusqu'à la fin de sa vie. Mais quelles leçons? De chant ou de quelque instrument? Le carnet nous apporte un éclaircissement sur ce point. «Demander un violon» écrit le jeune homme dans son pense-bête (cat. 101). Cependant, l'acte de pose des scellés dans son appartement (doc. 275) nous donne un autre renseignement; il y avait chez lui un piano qu'on ne voit pas reparaître dans l'inventaire, puisque nous savons par un document que tous les meubles appartenaient à son père. L'inventaire après décès complétera ce renseignement (doc. 299), car au § 79 il recense «un pupitre de musique». Mais voici une autre information: sur un dessin de 1813/1814, d'une écriture qui est bien de la main de Géricault selon les experts que j'ai consultés, on lit:

«Mr Mesplot
rue bleue n° 38».

Or *l'Almanach des 25000 adresses de Paris* porte pour 1822 un «Mesplot surv. du service des classes à l'école de musique et de déclamation r. Bleue 38».

Voici donc un ensemble d'indices prouvant suffisamment que Géricault non seulement avait le goût de la musique, mais la pratiquait.

Deux fois, aux folios 44 r° (cat. 100) et 44 v° (cat. 101), il a écrit: «les folies d'Espagne». Sous une de ces inscriptions il y a une portée musicale avec une clé de sol et l'indication du si bémol et du mi bémol. D'ailleurs, il y a écrit au-dessus de cette portée: «2 bémols». Ces «folies d'Espagne», cela évoque quelque opérette vue par Géricault où il y aurait eu un air qui devait débuter par «charmans *(sic)* ruisseaux», mots écrits sous la portée musicale désignée ci-dessus et sous lesquels il y a aussi cinq lignes de portée musicale où le jeune homme devait avoir l'intention d'écrire les premières notes de cette mélodie, intention à laquelle il n'a pas donné suite.

Le 12 mars 1805, au théâtre de la Gaîté, fut représenté: «Trisaldin ou la folie espagnole, mélodrame en trois actes par Blanchet-Valcour, musique de Leblanc». C'est la mention qu'on trouve au manuscrit Rondel (1760-1900) département de la Gaîté, à la bibliothèque de l'Arsenal.

Ce mélodrame figure aussi au nom de *La Folie espagnole* à la *Bibliothèque dramatique Soleinne,* tome II, p. 190, et sous le nom de «Trisaldin» au *Répertoire* de Beaumont-Vix, tome I, page 74. Auteur fécond, Aristide Blanchet-Valcour (1751-1815) a composé entre 1781 et 1807. Son œuvre est en partie inédite.

Géricault ayant écrit, et par deux fois, sur son carnet «les Folies d'Espagne» et non «la folie espagnole», on peut penser qu'il évoque ici le souvenir de ce mélodrame qu'il aurait vu trois ans auparavant, et dont sa mémoire lui aura restitué le nom sous une forme approximative. A moins qu'il n'ait voulu indiquer les premières notes d'une mélodie, qui était devenue célèbre, de ce mélodrame et dont les premiers mots étaient: «Charmants ruisseaux». La portée musicale qu'il a tracée étant vierge, peut-être n'y sera-t-il pas parvenu de souvenir. Malheureusement, il n'est pas possible d'aller vérifier sur la partition de *La Folie espagnole* si cette mélodie y figure bien, car cette pièce, comme d'autres œuvres dramatiques de Valcour, n'a pas été imprimée.

Nous pensons que s'il écrit «2 billets pour notre dame» (cat. 101), c'est pour aller entendre quelque concert spirituel dans la cathédrale.

Allait-il parfois se promener hors les murs dans la banlieue parisienne qui apportait alors à la capitale un entourage naturel admirable, peuplé de châteaux et de parcs? Il nous le dit: «Aller à Charenton», écrit-il (cat. 101). Charenton est alors avec Robinson une des promenades préférées des Parisiens depuis le temps où Boucher peignait son célèbre moulin.

Le spectacle de la vie militaire sans doute le passionne. 1808: nous sommes à l'apogée de l'Empire; et Géricault, bien que peu empressé, à aller se battre puisqu'il se fera racheter de la conscription (doc.38) doit partager l'enthousiasme général. Une mention partiellement indéchiffrable porte: «...Combat des troupes légères». Et ce qu'il doit faire le 27 novembre, nous le savons, c'est aller voir une parade (cat. 101). Il l'a dessinée cette parade, légèrement, timidement encore, à l'aquarelle dans le carnet (f°11 r°, cat. 41).

Récapitulons. La vie de Géricault est bien remplie, il note d'ailleurs d'acheter des agendas (il écrit par distraction ungendas (cat. 100), il monte à cheval, joue du violon, va au bal, entend des concerts, lit des auteurs étrangers, fait le dandy avec sa canne (cat. 101); et nous allons voir qu'il travaille beaucoup à acquérir le rudiment du métier d'artiste. Est-il heureux? Il nous avoue sa détresse. Sur le folio 44 v° (cat. 101), en très petits caractères, à l'encre (c'est un des rares mots à l'encre) et sens dessus-dessous par rapport au texte des autres notes, comme s'il voulait ne pas le voir tomber trop facilement sous ses yeux quand il consulte son agenda, il a écrit le mot «malhereu». Il n'est pas besoin d'être Freud pour discerner que ce lapsus orthographique révèle un trouble profond de l'être. Est-ce ce vague à l'âme des romantiques, ce mal qui point René ou Werther, qui afflige ce jeune homme de 17 ans? Mme Aimé Azam a écrit si excellement sur ce tourment que je ne puis mieux faire que de renvoyer à son texte, j'ajouterai seulement que le mot «malheureux» peut être mis en rapport avec les préoccupations musicales que révèlent le carnet et plus encore la note de 1810 analysée plus loin. La musique, pour l'individu qui s'y adonne à cette époque de la vie où l'être est encore en quête de son identité, est une manière de se recueillir dans ses propres émotions, en même temps qu'un mode de communication, moins élaboré que la parole, jailli plus spontanément des profondeurs, communication recherchée avec d'autant plus de complaisance qu'elle prend une allure réflexive; en se coulant dans une forme créée par un autre, l'exécutant éprouve le fantasme d'un dialogue, croit entendre à ses aspirations une réponse qui, au vrai, ne vient que du tréfonds de soi-même. On s'explique ainsi que les romantiques aient tellement aimé et cultivé la musique.

Mais il importe aussi de se souvenir que Géricault a perdu sa mère plus de six mois auparavant. Ce mot exprime peut-être la vivacité de son chagrin (doc. 25).

Voyons maintenant quelle est l'activité artistique du jeune homme. Elle est considérable. Il travaille chez Carle Vernet, où il a quelque chose à finir. Il cherche des représentations graphiques d'œuvres d'art, comme l'indique la mention dont la lecture est incomplète (f° 44 r°, cat. 101): «acheter passage du ... une bataille par berghem» (Le peintre hollandais van Berchem ou Berghem) et «plusieurs eaux-fortes».

On trouve en effet pour 1808 plusieurs marchands d'estampes situés dans ces passages qui étaient alors un des éléments les plus vivants de la vie parisienne, en un temps où l'on avait compris que la déambulation à pied est favorable au commerce[6]. Comme l'indique une inscription citée plus haut, l'artiste devait suivre aussi des ventes de tableaux. Rue Vivienne au n° 8 eut lieu en 1825 une vente au «Salon des Musées». Sans doute cette galerie existait-elle auparavant.

A quoi se réfère l'inscription du folio 44 v° «Rolland M. Mr rue de la Sorbonne»? *L'Almanach du Commerce* porte en 1807, 1808, 1809 un Rolland sculpteur «statuaire, 11 rue de la Sorbonne». On pense à Philippe-Laurent Roland (1746-1816), élève de Pajou, maître de David d'Angers et alors membre de l'Institut. Mais il s'agit d'un marchand. Le Rolland de l'Almanach du Commerce serait-il un marchand de statuettes où le jeune homme aurait acheté des moulages?

Que veulent dire les mentions «la statue de Louis XIV» et «la mort de Turenne»? (f° 44 v°, cat. 101). Il n'y avait plus de Louis XIV sur une place publique à Paris, ni en France à cette époque. Aurait-il été dans quelque musée? Le Musée Napoléon n'en devait pas conserver. Au catalogue du Musée des monuments français, dû à Lenoir, on trouve au numéro 267: «Buste en bronze, du roi Louis XIV, posé sur une draperie d'albâtre oriental par Coysevox, ouvrage du dis-septième siècle», sous le numéro 269 le fameux buste du Bernin, et sous le numéro 474 le groupe en bronze du Pont-au-Change par Simon Guillain, où figurait Louis XIV enfant aux côtés de sa mère et de son père. Laquelle de ces statues aurait attiré l'attention du jeune Géricault? Au Musée des monuments français se trouvait aussi, au numéro 282, le «Buste en marbre de Henri de La Tour d'Auvergne, vicomte de Turenne, tué à l'âge de soixante-quatre ans, par un boulet de canon, le 27 juillet 1675, en allant reconnaître des batteries, enterré à Saint-Denis, par ordre de Louis XIV, le 29 août suivant. Ce buste est de Coysevox; ouvrage du dix-septième siècle.» Est-ce le monument qui a provoqué la réflexion de Géricault? Le Musée des monuments français a beaucoup attiré sous l'Empire les jeunes artistes, curieux de connaître ce qui avait précédé en France l'art moderne. Turenne connaissait un regain de popularité depuis que le Premier Consul avait décidé le transfert aux Invalides de ses restes qui se trouvaient conservés au Muséum d'histoire naturelle avec les momies. Le 22 septembre 1800, la translation avait fait l'objet d'une cérémonie grandiose. Les restes du maréchal étaient portés par un char attelé de quatre chevaux blancs, sur le cercueil était placée son épée prêtée par la famille de Bourbon; quatre vieux généraux blessés au service de la République tenaient les cordons du poêle; en avant du char marchait un cheval pie, en souvenir de celui que montait Turenne, des invalides entouraient le char funèbre qu'escortaient des troupes. Le Premier Consul attendait le corps aux Invalides où Carnot fit un discours[7]. Géricault, qui était alors âgé de 9 ans, avait pu en être frappé. Notons encore comme preuve de l'intérêt qu'on attribuait à Turenne à cette époque une *Mort de Turenne,* de Chabord, au Salon de 1810 et plus tard au Salon de 1814 (n° 409), un *Turenne endormi sur l'affût d'un canon,*

de Frémy. Enfin, le 6 novembre 1809 on jouait au Cirque Olympique une pantomime de J.-J. de Cuvelier, musique de d'Hanny, intitulée le *Maréchal de Turenne ou le Combat d'Anspach.*

Le programme artistique du jeune homme est inscrit au folio 44 r° (cat. 100) dans le sens de la hauteur «faire devant de cheminée» (il est dans le carnet), «faire portraits», «modeler», «faire d'après nature». La mention modeler nous étonne, Géricault n'ayant pas eu l'intention d'être sculpteur; mais l'artiste nous éclaire lui-même par une autre mention: «mouler avec de la cire ceque *(sic)* j'aurai à faire» (cat. 101). Cette note recoupe d'ailleurs l'information que nous a transmise un membre de sa famille en 1865 (doc. 18), sur cette façon de procéder de l'artiste encore jeune pour rechercher la composition d'un tableau, et l'on croit comprendre que selon une méthode qu'employaient autrefois les peintres – Poussin en particulier l'utilisait beaucoup –, il modelait des personnages pour les assembler dans des compositions avant de les dessiner. Il emploiera ce procédé quand il aura à rechercher la composition du *Radeau de la Méduse*. En 1808, cela indique qu'il a déjà reçu une véritable éducation scolaire et qu'il ne travaille pas à la sauvette. Est-ce Carle qui lui a appris à s'astreindre à ce procédé?

Alors que nous possédons sur Delacroix – qui d'ailleurs ne nous a rien laissé ignorer de lui-même, ni de ses goûts, ni de ses lectures, ni de ses amours – un extraordinaire luxe d'informations, il est triste d'en être réduit à ces bribes pour connaître Géricault. Mais les quelques glanes recueillies dans un modeste carnet de débutant sont infiniment émouvantes, car elles nous font un peu entrevoir quelle était la vie du jeune homme au seuil de sa vie d'artiste.

Ouvrons maintenant le carnet. On croirait voir l'illustration de ce témoignage fait à Clément de cette dame âgée qui avait connu Géricault jeune (doc. 17): «Déjà sa passion dominante était le cheval; dès qu'il pouvait s'échapper, il courait s'enfermer avec ses crayons dans quelque écurie, où il restait des journées entières, et d'où on avait grand-peine à l'arracher à l'heure des repas.»

Des feuillets de ce carnet jaillit une véritable tempête de chevaux, bêtes nerveuses, bondissantes, hennissantes qui s'envolent de ces pages en frémissant et ruant, mêlant leurs têtes, membres, poitrails et croupes; il n'y a que cela ou presque.

Il faut remarquer qu'aucun de ces chevaux n'est dessiné au repos. Ce n'est pas à l'écurie, comme le dit la vieille dame, amie de Clément, que le jeune artiste, d'un trait de crayon incisif, saisit toujours le cheval en mouvement. On est frappé par la prédilection qu'il semble montrer pour la tête de cheval hennissant qu'on rencontre sans cesse. Il lui arrive aussi de dessiner des chevaux se battant, se cabrant; une fois, il en a vu un couché. Rarement ces chevaux sont montés, et quand il le sont, le cavalier est à peine esquissé.

Il est peu fréquent que ces chevaux soient harnachés; le plus souvent ils sont libres. Sur un folio (43 v°, cat. 99), nous voyons apparaître pour la première fois le thème du maréchal-ferrant qui, au cours de sa vie, inspirera tant de fois notre artiste.

Selon Batissier, Géricault, véritable maniaque du cheval, «admirait les hommes qui avaient les jambes arquées et il poussait cet admiration si loin qu'il inventait des machines qu'il assujetissait sur ses jambes à lui pour leur donner la direction qu'elles ont chez les cavaliers consommés». Cette relation m'avait toujours paru un conte à dormir debout (à moins qu'elle ne se réfère à l'enfance); mais que voyons-nous au folio 9 v° (cat. 38) au folio 23 v° (cat. 63) et plus encore au folio 31 v° (cat. 75)? Une jambe exagérément arquée qui pourrait nous amener à accorder quelque crédit à cette historiette.

Le cheval, Géricault a voulu le fabriquer lui-même. Au folio 28 v° (cat.70), on trouve des croquis et des indications pour confectionner une sorte de maquette de cheval avec les matériaux que l'artiste indique: «fil fer, fil coton, peau», et cette note: «yeux et sabots de bois». Sur un croquis de profil de cheval, il a marqué les fils de fer, et sans doute les nodosités sont les articulations d'assemblage de cette carcasse.

C'est peut-être une maquette analogue à celle-ci qui figure dans l'inventaire après décès de l'artiste (doc. 299) au paragraphe 90, avec d'autres maquettes, accessoires qu'on retrouvait dans tous les ateliers d'alors:

«Deux modèles de vache et toreau *(sic)* en bois recouverts en peau naturelle un modèle de cheval monté par un cavalier en cire, un autre pareil prisés soixante francs.»

Du cheval, rien ne lui échappe; il étudie en détail toutes les parties de son corps, têtes et membres surtout. Parfois, une tête ou un membre ont été reproduits au tiers de la nature. Trois fois il dessine l'œil du cheval: f° 18 r° (cat. 53), 29 v° (cat. 72), 41 v° (cat. 95), dont une fois grandeur nature. Sur cinq feuillets, dont quatre avaient été détachés de l'album, il semble vouloir opérer la synthèse de ses observations, en faisant des planches de chevaux au lavis de brun, d'encre de Chine et parfois de sanguine: fo 38 v° (cat. 89), 39 r° (cat. 90) (fig. 211); 43 r° (cat. 98) et cat. 105. Sur l'une d'elles il a montré un cheval de profil à gauche, à l'écurie devant son râtelier (f° 37 v°, cat. 87); ce dessin est l'ancêtre des nombreuses aquarelles et lithographies de chevaux à l'écurie que Géricault peindra ou dessinera plus tard. Ces lavis, où l'on sent que l'artiste a voulu s'essayer à «peindre», sont les parties les moins bonnes de l'album. Elles ont encore un caractère très juvénile. Ses croquis à la plume ou au crayon, au contraire, ne laissent discerner aucune maladresse; on s'étonne que Géricault si jeune ait pu avoir la maîtrise de son trait, et, en comparant ces deux séries, qui, si elles étaient isolées, ne paraîtraient pas de la même main, on s'aperçoit que dès le début son inspiration recevra toujours une impulsion d'un fait observé et, qu'au contraire de Delacroix, l'imagination chez lui est plutôt paresseuse.

Une page semble indiquer qu'il a pris part à une chasse à courre (f° 37 r°, cat. 86). Dans une étoile forestière, des cavaliers sont sommairement indiqués formant cercle autour d'une table de pierre circulaire. La forêt de Chantilly

avait trois de ces tables; il en reste deux encore, celle de Montgrésin et celle d'Apremont. Ces tables servirent pour les collations des chasseurs. Louis XV, en 1722, mangea à celle de Montgrésin qui est représentée dans le cabinet des singes du Petit Château de Chantilly dont la date est 1735 (fig. 212). Mais la table actuelle, d'après un document des archives du Musée Condé, à Chantilly, a été refaite en 1822 sur le modèle de celle d'Apremont qui doit remonter au XVIIIe siècle.

Sur le tertre qui supporte la table on voit des bornes chasse-roues (fig. 213); en outre existent les pierres sur lesquelles on plantait les mâts qui soutenaient le pavillon de la tente dressée pour abriter la table (fig. 214). Y eut-il ailleurs qu'à Chantilly d'autres tables de ce genre dans des forêts françaises? Il est possible qu'on ait chassé à courre à Chantilly en 1808 quand le domaine des princes de Condé appartenait à l'Etat; Napoléon devait donner ce qui restait à l'Etat à la reine Hortense avant que Louis XVIII ne le reprît à celle-ci pour le rendre au prince de Condé, revenu d'émigration.

Les chasses à courre attiraient une foule énorme qui, d'ailleurs, souvent gênait les chasseurs.

Au bas du folio 40 v° (cat. 93) on voit un cerf courant, une tête de cerf, un sanglier, des têtes de chien et peut-être une chèvre que notre dessinateur aura rencontrée sur son chemin.

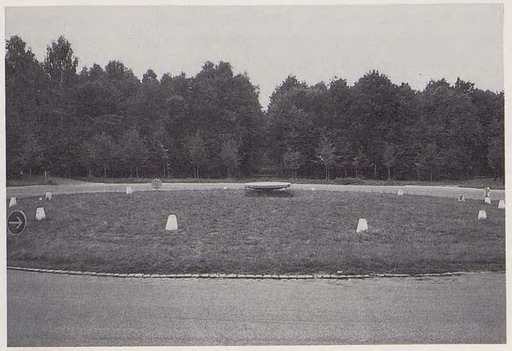
Quelques éléments de costumes de fantaisie semblent être des reflets du théâtre (f° 14 r°, cat. 46), ainsi que deux escrimeurs. Le jeune artiste s'exerce aussi à dessiner le corps humain, reproduit des têtes, des yeux, des oreilles, des doigts, des mains, celles-ci à plusieurs reprises. Sur une page (f° 39 v°, cat. 91), c'est certainement sa propre main gauche qu'il dessine dans diverses positions. Et, plus souvent, nous voyons des jambes dont certaines sont certainement cagneuses.

Quant aux portraits qu'il se promet de faire comme il l'écrit sur un plat de couverture, nous n'en voyons pas, sauf peut-être celui qui pourrait bien être le sien. Au folio 6 r° (cat. 32), ne voyons-nous pas de face, nous regardant dans les yeux un adolescent de son âge (voir également fig. 152)? Certes, la position de face n'est pas d'ordinaire celle d'un artiste qui se peint lui même, il en est ainsi du moins pour un tableau, car l'artiste doit tourner la tête pour se voir dans la glace; il n'en est pas de même pour le dessin; un artiste peut, en effet se mettre avec son carnet en main face à la glace. L'impatience rageuse avec laquelle il a rayé d'un griffonis ce portrait semble indiquer que c'est bien lui qui s'est «annulé» ainsi.

Fig. 212. Christophe Huet
Panneau. Cabinet des Singes, Musée Condé, Chantilly.
La petite singerie. La promenade à cheval. On y voit une table avec une collation servie, entourée de bornes chasse-roues.

▽ Fig. 213. Table de pierre au carrefour dit «de la Table» à Montgrésin, forêt de Chantilly.

◁ Fig. 214. *La Curée à la table,* 1828
Adolphe Ladurner
Huile sur toile. Musée Condé, Chantilly. Au centre, le fouet à la main, le duc de Bourbon, prince de Condé. Sur la droite, le pavillon dressé sur des mats, autour de la table de Montgrésin.



Cependant, les dessins à la mine de plomb ne sont pas sans raideur et ont un caractère anguleux, on sent que l'artiste n'a pas encore discipliné sa main à arrondir le trait, à l'infléchir en courbes.

Par ailleurs, et ceci prouve vraiment que ce carnet nous révèle les débuts de Géricault – celui-ci ne connaît pas encore ses outils. Il a pris pour dessiner un de ces crayons de bureau à la mine très dure dont devaient se servir les employés de son oncle; et cette pointe ne présentant aucune souplesse, pour essayer de moduler le trait, il est obligé d'appuyer jusqu'à graver le papier. Il ne connaît pas encore les mines de plomb ni les pierres noires plus tendres et propres au dessin.

La parade du dimanche 27 novembre, qu'il a notée au f° 44 v° (cat. 101), on en trouve un dessin au trait hésitant et au lavis de brun et de sanguine encore plus timide au folio 11 r° (cat. 41). Au lavis, ce sont des chasseurs de la garde, à la mine de plomb, des hussards ou des chevau-légers-lanciers. Au folio 17 r° (cat. 51), il a dessiné au lavis de brun et de sanguine un train d'artillerie attelé. Par ce dessin un peu enfantin, et sur la même feuille, éclate la maîtrise qu'il a de son trait au crayon dans un croquis d'officier d'artillerie de la garde, digne de ce qu'il fera cinq ou six ans plus tard.

En deux pages, f° 27 v° (cat. 69) et 36 v° (cat. 85) apparaissent des arbres timidement dessinés. C'est à la campagne qu'il a vu un lièvre qu'il a croqué deux fois en pleine course: f° 41 v° (cat. 95). On était à la chasse; ce lièvre a dû être tiré, car sur le même feuillet il a détaillé grandeur nature l'œil vitreux de l'animal mort. Au folio 31 r° (cat. 74) et 2 v° (cat. 26), il y a un âne et au folio 31 r° (cat. 74) un chien.

Un signe de juvénilité est fourni par le dessin folio 15 r° (cat. 48) montrant une cheminée (de style Louis XVI), où rougeoie le feu (taches de sanguine) et la pendule qui la surmonte (il a noté d'ailleurs sur un plat du carnet de dessiner ce devant de cheminée). Folio 29 r° (cat. 71), on voit une fenêtre richement décorée de voilages, de rideaux festonnés et d'une cantonnière froncée. Le débutant manque encore de motifs et il dessine ce qu'il trouve chez lui.

Tout au long de l'album revient, comme un leitmotiv, une tête de vieillard chauve, au profil en dents de scie, au menton pointu, aux lèvres pincées, à l'œil en bouton de bottine (contreplat de dessus [cat. 23], 6 r° [cat. 32], 6 v° [cat. 33], 9 v° [cat. 38], 10 v° [cat. 40], 13 v° [cat. 45], 16 v° [cat. 50], 17 r° [cat. 51], 25 v° [cat. 67], 31 v° [cat. 75]). Une fois, il l'a travesti avec une coiffure de théâtre (f° 17 r°, cat. 55) une autre fois il l'a coiffé d'un chapeau haut-de-forme (f° 25 r°, cat. 67); il lui arrive, en dessinant ce vieillard antipathique, de pousser la charge jusqu'à la caricature. Cette apparition continue, qui révèle une véritable hantise, doit être un souvenir de collège; en le fustigeant ainsi, Géricault doit se venger de quelque pion qui l'aura persécuté.

Naturellement, aucun dessin ne se réfère à un tableau connu. Le jeune homme n'en peignait guère, sans doute, à cette époque. Cependant, il me faut tout de même citer l'analogie d'attitude d'un petit croquis d'homme nu au folio 2 v° (cat. 26) avec une peinture conservée sous le nom de Géricault dans l'atelier de Charles Cournault, qui a eu une collection d'œuvres de Géricault et en a copiées[8]. La seule différence est dans la position de la tête et des bras. Cette attitude observée d'après nature n'est-elle pas revenue plus tard à l'esprit de Géricault, lorsqu'il recherchait des naufragés pour le *Déluge?* Et ce tableau dont la facture est très éloignée de tout ce qu'on connaît de Géricault pourrait être une copie par Cournault.

Où donc Géricault a-t-il pu observer avec autant d'attention les ébats des chevaux au point qu'il nous les montre dans les attitudes les plus variées? Faut-il croire ce que dit Gustave Planche, selon lequel: «Non seulement il suivait les exercices de Franconi, mais il allait se placer à la porte des grands hôtels du faubourg Saint-Germain et du faubourg Saint-Honoré pour contempler à son aise les beaux attelages de mecklembourgeois à haute encolure. Ravi en extase par leur belle robe et leurs muscles puissants, il les suivait à la course aussi longtemps qu'il le pouvait et, quand l'haleine lui manquait, il se consolait en commençant une nouvelle faction...»

Cependant, il est remarquable que les innombrables chevaux qui bondissent dans cet album ne sont jamais, sauf de rares exceptions, pourvus de harnachement. Il est donc probable que c'est au Grand-Chesnay, au château de son oncle ou dans quelque propriété voisine, où il y avait un élevage, ou dans les prés de sa Normandie natale qu'il a vu ces chevaux dans la détente de la liberté.

Très rares seront plus tard les dessins où il montrera dans son jaillissement la vitalité nerveuse et la combativité du noble animal; les études qu'il fera, dessinées ou peintes, sont faites le plus souvent d'après le cheval au repos ou dans une attitude conventionnelle. C'est seulement dans la bataille qu'il le saisira en action.

[1] Inventaire du Musée de Bayonne Inv. 741 recto.

[2] Voir le carnet de Zurich.

[3] Comme il sera montré au tome IV.

[4] On peut lire aussi 30.

[5] Encore que celui-ci portât fréquemment un bâton.

[6] Bourgeois, passage du Saumon, 87, et rue Montmartre, 82; Capelin, passage Feydeau 6; Coipel, rue Saint-Martin, passage de la Réunion, 3. Il y a aussi un marchand de tableaux, Le Grand, passage des Panoramas, 60. Celui qu'a visité Géricault est certainement Bourgeois, passage du Saumon 87.

[7] Sur cette cérémonie, cf. Thiers, *Histoire du Consulat et de l'Empire,* I, 1863, p. 190.

[8] Voir cat. 143.

UNE ÉDUCATION D'ARTISTE

L'AMBIANCE

A peine le carnet de 1808 miraculeusement retrouvé a-t-il jeté quelque lueur sur la jeunesse de Géricault qu'aussitôt la nuit se referme sur sa vie. Il faut attendre 1810 pour avoir quelque information. Qu'a-t-il fait entre novembre 1808, où nous le voyons passionné de cheval et déjà génial dans la façon dont il saisit le rythme vital de l'animal de race, et 1810, année où – nous dit-on – il entra dans l'atelier de Guérin, en tout cas seulement dans le cours de l'année, puisque le 20 février 1810, il se dit chez Carle Vernet (doc. 36)?

En l'année 1810, pour un jeune peintre avide de gloire, comme il devait être exaltant d'avoir vingt ans! Géricault en avait dix-neuf: 1810, c'est l'apogée de Napoléon. Le Saint-Empire est à ses pieds et l'empereur d'Autriche a livré à «l'ogre de Corse» une archiduchesse. Les 1er et 2 avril, l'empereur des Français épouse Marie-Louise. Un somptueux cortège se déroule au milieu des chefs-d'œuvre conquis sur toute l'Europe dans la grande galerie du Louvre, jusqu'au Salon Carré où aura lieu le mariage civil. Rouget, l'élève de David, peindra la scène du mariage religieux, qui se célèbre le lendemain dans la cathédrale Notre-Dame, travestie pour la circonstance en style Empire. Le 15 août, on inaugure la colonne d'Austerlitz qui devait s'appeler plus tard colonne Vendôme, du nom de la place où elle s'élève. Fondue avec les canons autrichiens pris à Austerlitz, bataille des batailles, elle est imitée de la colonne trajane de Rome. L'Empire romain prête à l'Empire français ses fastes et ses trophées.

Cette atmosphère de gloire se reflète dans le Salon annuel qui s'ouvre le 5 novembre et dont toutes les grandes œuvres célèbrent le triomphateur. David a envoyé sa grande toile intitulée le *Serment de l'armée fait à l'empereur après la distribution des aigles au Champ de Mars,* tableau de mêmes dimensions que le *Couronnement de l'empereur* du Salon de 1808 et destiné à lui faire pendant; cette dernière œuvre retraçait la cérémonie qui avait eu lieu en 1804. A Gérard est revenu l'honneur de peindre la plus belle victoire du règne, la *Bataille d'Austerlitz*. La campagne d'Egypte a inspiré deux œuvres inégales: Girodet essaie de communiquer à son pinceau la violence de la *Révolte du Caire*[1] (cat. 106A) qui prétend montrer «la supériorité du courage sur la fureur indisciplinée». Gros, l'indépendant, l'élève insurgé de David, expose l'un de ses derniers chefs-d'œuvre: *Sa Majesté haranguant l'armée avant la bataille des Pyramides* (cat. 112A). Harangue fameuse qui est le plus prestigieux ordre du jour que jamais général ait adressé à ses troupes. De Gautherot, on peut contempler l'*Empereur blessé devant Ratisbonne,* impatient de remonter à cheval pour reprendre le combat. Et voici, par de moindres sires: l'*Arrivée de l'impératrice dans la galerie du château de Compiègne,* l'*Empereur Napoléon recevant à Tilsitt la reine de Prusse,* l'*Allégorie sur l'état de la France avant le retour d'Egypte,* la *Clémence de sa Majesté l'empereur et roi.* C'est vraiment le salon de la gloire.

Et les badauds s'écrasent pour aller voir, boulevard des Capucines où il est présenté depuis 1807, le panorama de l'*Entrevue de Tilsitt,* que d'autres auraient dû suivre dans huit rotondes aménagées aux Champs-Elysées, si Napoléon avait pu réaliser son projet de faire célébrer ainsi ses principales victoires et de faire voyager ensuite ces panoramas dans tout l'Empire pour y porter sa renommée.

C'était un genre tout récent en France, les Anglais le pratiquaient depuis la fin du siècle précédent et s'en étaient servi pour humilier Napoléon. En 1798, dans la rotonde de Leicester Square à Londres, on pouvait voir la *Bataille*

navale d'Aboukir. Chacun a ses victoires qui sont les défaites des autres; et il arrive que les unes et les autres portent les mêmes noms!

C'est à la fin du XVIIe siècle qu'un Anglais, Robert Backer, qui aurait fait cette découverte en lisant une lettre sous le jour de soupirail d'une prison où il était enfermé, s'aperçut qu'une certaine lumière frisante, à incidence quasi verticale donnait aux choses le relief de la réalité. En 1787, il prit un brevet d'invention et, pour exploiter sa découverte, construisit en 1792 à Leicester Square une rotonde où il montra d'abord la *Flotte anglaise ancrée entre Portsmouth et l'île de Wight*. Le principe consistait à exécuter une peinture circulaire, visible d'une sorte de plate-forme suspendue à mi-hauteur et éclairée par une zone vitrée, placée à la partie basse du toit conique derrière le spectateur qui devait être amené à la plate-forme par des corridors obscurs, rompant toute continuité avec le monde extérieur. De cette sorte, si la perspective est correctement réalisée, l'illusion est complète.

On l'oublie trop, parce que presque tous les exemples en sont disparus, le panorama eut un énorme succès pendant près de cent ans, jusqu'à cette *Histoire du siècle* que retracèrent pour l'Exposition universelle de 1889 les peintres Alfred Stevens et Henri Gervex. En 1823, le panorama avait été perfectionné par Bouton et Daguerre qui le simplifièrent en permettant de le peindre sur une surface plane ou légèrement cintrée: ce fut le diorama. Un élève de Girodet et d'Horace Vernet, que Géricault avait fréquenté dans l'atelier de celui-ci, le colonel Jean-Charles Langlois, s'en fit une spécialité; il réalisa en 1830 la *Bataille de Navarin,* en 1833 la *Prise d'Alger,* en 1835 la *Bataille de la Moskowa;* il remit ses pas dans ceux de Gros, en montrant la *Bataille d'Eylau* (1843) et celle des *Pyramides* (1849) dans cette rotonde qui avait abrité la *Bataille de la Moskowa* et qui avait été construite par Hittorf au Carré Marigny, avenue des Champs-Elysées.

Les panoramas auront une puissante action sur l'imagination des foules et aussi sur celle des artistes. Les immenses machines répondaient à une attente du public habitué à ces visions grandeur nature dans les Salons. Géricault ne dut pas être insensible au panorama de l'*Entrevue de Tilsitt*. Nous verrons qu'à Londres il admirera le *Panorama de la Bataille de Waterloo,* au point de l'évoquer deux fois dans des études partielles.

Quant à Guérin, qui allait bientôt être le maître de Géricault, il expose au Salon deux de ces tableaux majeurs où il montre la diversité de ses talents dans le genre tragique *(Andromaque et Pyrrhus)* et la manière gracieuse (l'*Aurore et Céphale*), mais la même froideur académique.

Au jeune peintre, l'année 1810 offrait un ensemble de peintures modernes plus important encore que celui des Salons. C'était l'exposition des prix décennaux. L'Empereur avait repris une idée qu'il avait eue en 1804, mais laissée sans aboutissement, qui était de distribuer tous les dix ans, à l'anniversaire du 18 brumaire, des prix attribués par les différentes classes de l'Institut à des savants, des écrivains, des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs. Devaient être décernés deux grands prix dans chaque section, l'un pour l'histoire antique, l'autre pour l'histoire nationale. En 1810, la commission de l'Institut composant le jury a fait décerner le premier prix d'histoire à Girodet pour le *Déluge* et, pour les sujets nationaux, à David, auteur du *Couronnement*. Une première mention est décernée à David pour les *Sabines*.

Mais, afin de prouver l'excellence de l'école artistique qui fleurissait sous son sceptre, en 1810 l'Empereur donna l'ordre d'exposer tous les ouvrages cités dans le rapport du jury des prix. On put les voir réunis au Musée Napoléon, dans le Salon Carré, à partir du 25 août et le public contempla à nouveau des chefs-d'œuvre qu'il avait vus dans des Salons antérieurs. Outre les *Sabines* et le *Couronnement* de David, le *Déluge* de Girodet, ouvrages primés, il y avait la *Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime* de Prudhon, la *Bataille d'Eylau,* les *Pestiférés de Jaffa* et la *Bataille d'Aboukir* de Gros. Les deux maîtres de Géricault y étaient représentés, Carle Vernet par l'*Empereur donnant ses ordres aux maréchaux d'Empire le matin de la bataille d'Austerlitz,* Guérin par *Marcus Sextus* ainsi que *Phèdre et Hippolyte*.

Sur toutes ces toiles, sauf sur celles de Gros, règne l'esthétique néo-classique. Anacréon, Plutarque, Homère, Ovide fournissent leurs sujets aux peintres. Célébrer l'antique, n'est-ce pas d'ailleurs rendre hommage au nouveau César? *Andromaque et Pyrrhus, Angélique et Médor, Priam aux pieds d'Achille, Ariane et Thésée, Eponine et Sabinus* de Guérin (pourquoi donc les héros antiques vont-ils toujours par paire?) voisinent avec la *Colère d'Achille,* la *Mort d'Alceste,* la *Délivrance de Cimon,* etc.

Quel choix fera Géricault parmi ces milliers de tableaux modernes offerts au public? Les anciens paraissent l'avoir retenu plus que les modernes et le Louvre plus que le Salon.

Voici quelques points de repère. Au Salon de 1810, Gros expose la *Capitulation de Madrid* et la *Bataille des Pyramides,* Hersent la *Prise de Landshut* et Girodet la *Révolte du Caire*. D'après ces tableaux, Géricault a fait des études au lavis. Elles se présentent à nous, tout au moins pour trois d'entre elles, avec des garanties d'authenticité, l'étude d'après la *Révolte du Caire* (cat. 106) appartint à Coutan, comme celle de la *Capitulation de Madrid* (cat. 108); celle de la *Prise de Landshut* (cat. 110), que Clément a connue et cataloguée, était dans la collection d'Eudoxe Marcille. Or, il n'y a pas entre ces divers documents concordance de styles. On comprend que notre artiste, cherchant des sujets propres à l'inspirer, se soit intéressé à la *Prise de Landshut,* épisode qui se situe le 21 avril 1808 et qui montre l'action d'éclat du général Mouton, aide de camp de l'Empereur qui, à la tête des grenadiers du 17e de Ligne (division Morand), s'élança sous un déluge de mitraille sur le grand pont en flammes qui enjambait le bras principal de l'Isar. Le lavis un peu bouché de ce tableau en réalité très clair, pourrait faire croire à un épisode nocturne; le pinceau est lourd, les personnages sont des pantins; au dos se trouve un *Cavalier galopant dans une forêt* (cat. 111) «qui pourrait

être la copie d'une composition de Carle Vernet», selon Clément; le cheval est en fer, le cavalier de bois et celui-ci galope entre des portants de théâtre appelés à figurer une forêt. Dans le lavis de la *Capitulation de Madrid,* les attitudes sont figées, les gestes saccadés, les modelés obtenus par un pinceau heurté; mais au dos il y a, au lavis également un mameluk montant à cheval (cat. 109), qui est déjà de l'excellent Géricault; nous croyons là surprendre, persistant, ce désaccord entre l'inspiration de l'imaginaire et celle du réel que nous avons remarqué dans le carnet de 1808: donnez un cheval à cet homme, il en tirera toujours une œuvre vivante tandis qu'il peine à composer même le groupe d'un cavalier et de sa monture. La *Révolte du Caire* est meilleure; cette fois les gestes se coordonnent, les volumes se dessinent, les plans s'assemblent avec justesse, malgré un certain manque de souplesse; mais au dos se trouve, dessinée au trait à la plume, une composition de sujet antique (cat. 107) dont le caractère statique et déclamatoire témoigne de l'influence de Guérin. Notons qu'à la fin de sa vie Géricault manifestait encore à Montfort son admiration pour ce tableau de Girodet[2].

Enfin, le lavis fait d'après la *Bataille des Pyramides* (cat. 112) de Gros ne laisse plus rien à désirer; le pinceau, d'un mouvement souple, fait naître sur le papier en taches d'ombres et de lumière nuancées, l'évocation de l'atmosphère épique de Gros, mieux que ne le fait une transcription qui veut être exacte comme celle de la *Révolte du Caire*. Le verso (cat. 113) porte des recherches pour des sujets militaires biffés et effacés par des taches de lavis, ce qui est bien un témoin autographe de Géricault, car je ne connais que lui pour travailler d'une façon aussi brouillonne et manquer son départ de cette manière.

L'année 1810, que nous avons prise comme point origine, n'est qu'un *terminus a quo*. Ces quatre dessins nous semblent déceler une évolution qui s'échelonne dans le temps. L'ordre de succession serait: *Prise de Landshut, Capitulation de Madrid, Révolte du Caire, Bataille des Pyramides*. Ajoutons à ces quatre exemples une étude d'après le *Déluge* de Girodet (tableau qui est de 1806) du Musée d'Orléans (cat. 114). J'en ai d'abord douté, tant la musculature est rigide; mais le petit personnage nu, dessiné d'une plume cursive, entre les jambes du père et celles du fils est comme une signature, et les croquis pour un *Massacre des innocents* qui sont au dos sont bien de la même main. D'ailleurs, cette feuille a été léguée au Musée d'Orléans par Léon Cogniet, élève de Géricault.

Nous avons pu saisir une ligne d'évolution et, à partir de 1810 – pour préciser, dès le deuxième semestre de 1810, car le Salon ouvrit le 5 novembre 1810 – et 1812, c'est l'*Officier de chasseurs!*

Par ailleurs, entre 1810 et 1812, Clément situe toute une série d'études de chevaux qui ne sont plus des œuvres juvéniles. Le génie de Géricault a-t-il présenté une aussi brusque éclosion?

Revenons à 1810. Il entre donc dans l'atelier de Guérin, y étonne et le maître et ses condisciples par sa virtuosité et son modernisme, mais, nous dit-on, «il ne suivit régulièrement l'atelier que pendant six mois environs».[3] Plus tard, sans abandonner tout à fait et sans ralentir en rien ses études, il les menait avec plus de liberté, comme on voit par une note de sa main recueillie de Batissier par Clément et qui détermine la manière dont il réglait son temps:

«Dessiner et peindre les grands maîtres antiques.

»Lire et composer – Anatomie – Antiquités – Musique – Italien.

»Suivre les cours d'antiquités, les mardis et samedis à deux heures.

»Décembre, peindre une figure chez Dorcy. Le soir, dessiner d'après l'antique et composer quelques sujets – M'occuper de musique.

»Janvier. Aller chez M. Guérin, pour peindre d'après nature.

»Février, m'occuper uniquement du style des maîtres et composer, sans sortir et toujours seul[4].»

Remarquons que Géricault, comme Delacroix, met par écrit ses résolutions, ainsi que nous l'avions déjà observé pour le carnet en novembre 1808; mais, moins ordonné que le peintre du *Sardanapale,* au lieu d'en faire un journal, il les écrit n'importe où, sur des pages de carnet, sur des feuilles volantes.

Décembre, janvier, février, trois mois sont nommés dans ces notes. Nous sommes au passage d'une année à l'autre? Sans doute 1810/1811, plutôt que 1811/1812.

La musique l'intéresse donc toujours. Deux notes de ce pense-bête le confirment. Sous la forme «musique» cela veut-il dire qu'il fait de la musique? S'occuper de musique signifie-t-il qu'il faut se donner une occupation musicale, en allant au concert? Les romantiques étaient mélomanes, le journal de Delacroix est plein de réflexions à ce sujet.

Lire... Hélas! Il est bien dommage que Géricault n'en ait pas dit davantage et nous ne saurons pas ce qu'il lisait. Relisait-il Plutarque, lecture obligée de tous les néo-classiques, que fort mal à propos David conseillera au pauvre Gros, quand il sera torturé par le doute? Oui, sans doute, à voir combien il est occupé d'antiquités.

Que veut dire «Italien»? Ce mot se rapporte-t-il à la Comédie italienne fondée en 1780 à l'emplacement de l'actuel Opéra-Comique qui, de 1816 à 1852, prendra la désignation de «Théâtre des Italiens». Mais il me semble qu'il aurait employé une formule moins elliptique ou mis le mot au pluriel. «Italien» au singulier se réfère plutôt à la langue italienne, d'autant plus qu'il est écrit sur le paragraphe où est mentionné «Lire». Le jeune homme apprit-il l'italien en vue d'un séjour à Rome? Mais le sut-il vraiment? En 1816, ne le voyons-nous pas se hâter de quitter Florence, parce qu'il voulait retrouver à Rome: «des gens qui entendissent et parlassent ma langue: c'est une grande consolation quand on en a été un mois privé».[5] L'italien, il est vrai qu'il pouvait le parler un peu, mais éprouver, tout de même, au bout d'un mois la nostalgie de sa langue natale... On pourrait spéculer à l'infini, mais un peu dans le vide.

L'indication «composer» nous est précieuse, d'autant plus qu'elle est répétée trois fois. La deuxième fois, c'est

pour composer quelques «sujets» qui doivent être pris d'après l'antique, puisque cette locution vient après «dessiner d'après l'antique». Ces recherches de sujets doivent être inspirées par la lecture; en effet, à la première ligne, le mot «composer» est conséquent de celui de «lire». Mais l'étude des «maîtres», c'est-à-dire des grands peintres anciens et contemporains, est aussi utile pour apprendre à composer; Géricault fera donc des copies, mais pas nécessairement d'après les originaux. En effet, comme nous le voyons, «composer» peut se faire à domicile *(sans sortir)*, et comme suite à l'étude du style des maîtres, s'accomplir d'après ces gravures de reproduction qui jouaient un rôle trop oublié, celui de nos photographies. Enfin, nous voyons combien Géricault est sérieux dans sa studiosité, car il doit composer «toujours seul», c'est-à-dire sans être aidé par quelque conseil.

Composer, nous avons vu combien le jeune Géricault avait besoin de l'apprendre, et nous sommes témoins de l'effort qu'il fait pour y parvenir.

Le feuillet de Bayonne, mentionné plus haut, est une illustration de ce programme. D'un côté il comporte une étude d'après les maîtres, en l'espèce *La Révolte du Caire* de Girodet (cat. 106), de l'autre une recherche de composition antique (cat. 107), faite après quelque lecture, composition toute imprégnée du style de Guérin, mais assez maladroite pour être due au jeune artiste. Quant aux copies faites «sans sortir», de compositions des maîtres, le carnet du Louvre abonde en spécimens de ce genre d'études.

«Aller chez M. Guérin peindre d'après nature», c'est travailler d'après le modèle nu. Mais il lui arrive aussi pour cela de se rendre chez son ami Dedreux-Dorcy pour faire la «figure», ce qui veut dire la même chose. En décembre, Dedreux-Dorcy a donc dû louer un modèle, et Géricault en profita aussi.

Le programme d'études que Batissier avait relaté, nous dictera l'ordre de nos recherches sur cette période studieuse de Géricault:

Etudes d'après l'antique
Etudes d'après les maîtres
Anatomies
Académies
Compositions

La scolarité de Géricault à l'Ecole des beaux-arts reste entourée d'incertitudes. Les plus anciens biographes nous disent qu'il entra dans l'atelier de Guérin en 1810, mais ce pouvait être l'atelier privé de celui-ci; le fait qu'il se soit présenté au concours pour le Grand Prix de Rome en 1816 ne constituerait pas en soi la preuve qu'il était élève de l'atelier officiel, puisque pour pouvoir postuler à cette compétition, il était requis seulement d'avoir moins de 30 ans, d'être Français et «d'être porteur d'un certificat d'un artiste qui d'après la notoriété publique se livre à l'enseignement».[6]

L'entrée de l'artiste à l'Ecole des beaux-arts pose un problème, car les archives comportent à son égard une lacune qui constitue une grave anomalie. Son dossier ne se retrouve pas dans les Dossiers individuels des élèves avant 1893[7] et son nom n'est pas inscrit dans le Registre matricule des élèves des sections de peinture et de sculpture août 1807-avril 1841[8]. Pourtant, le règlement de l'Ecole était formel; il prévoyait que lors de l'entrée de l'élève muni des pièces exigées: «on inscrit alors sur un Registre particulier les noms de l'Elève, en désignant son âge, le lieu de sa naissance et son domicile, et son Maître.»[9] Et, effectivement, j'ai retrouvé là tous les noms que j'y ai cherchés. C'est étrange, un dossier peut se perdre, mais on devrait retrouver le nom dans le Registre des entrées. Cette anomalie est d'autant plus curieuse que la présence de Géricault à l'Ecole est attestée dans un autre document administratif. Le Registre des Assemblées des professeurs et Jugements pour 1805-1810 ne mentionne pas son nom, mais on l'y trouve dans le Registre de la période suivante 1811-1816. En effet, en 1812, dans le Jugement des places pour le semestre d'été, prononcé par l'Assemblée des professeurs, après avoir examiné les figures peintes et modelées, il est mentionné avec le numéro 48[10]. Clément affirme «qu'en 1811 ou 1812 Géricault s'est présenté au concours, et qu'admis pour la figure il a été repoussé à l'esquisse»[11]. En réalité, c'est le contraire qui est arrivé, et en 1816, non en 1811, ni 1812; et Clément a interverti les épreuves d'essai préliminaires à l'épreuve du concours lui-même qui obligeait à monter en loge. La première épreuve du «concours d'essay» consistait en une esquisse à terminer dans la journée sur une toile de $0{,}32 \times 0{,}40$ et dont le sujet devait être pris dans la mythologie ou dans l'histoire sacrée ou profane. Les concurrents qui avaient franchi avec succès cette première épreuve étaient admis à la deuxième qui consistait en une figure nue d'après le modèle vivant, à exécuter en quatre séances de sept heures chacune sur une toile de $0{,}65 \times 0{,}81$.

En 1816, le sujet donné pour le premier concours d'essai fut «Enée voulant tuer Hélène réfugiée auprès de la statue de Vesta est arrrêté par Vénus». Le Registre des Assemblées des professeurs et jugements, 26 janvier 1811 au 31 décembre 1816[12], porte à la page du Jugement des esquisses faites pour le 1er essay, parmi les admis (réglementairement il y en a vingt au maximum) le nom de Géricault, onzième nommé avec dix voix.

Il fut donc admis au deuxième concours d'essai pour la figure, mais en sortit refusé, puisque son nom n'est pas inscrit sur le même registre parmi les concurrents admis pour l'épreuve définitive, qui ne pouvaient excéder vingt. Par conséquent, il est abusif de considérer que les dessins de Géricault qui ont été retrouvés pour le thème de l'épreuve définitive de cette année, «Œnone refusant de secourir Pâris blessé», aient été faits en vue de ce concours.

Il n'y a aucune trace documentaire de la participation de Géricault au concours du Prix de Rome en 1811, ni en 1812. Cependant, on ne trouve pas dans les archives de l'Ecole la liste des concurrents aux diverses épreuves et dans le Registre des délibérations des professeurs ayant à juger les épreuves d'essai, seuls sont mentionnés les élèves admis à l'épreuve suivante. L'absence du nom de Géricault n'est donc pas une preuve qu'il ne s'est pas présenté au concours. Mais sur les deux dernières pages du carnet Zoubaloff du Louvre est transcrit le sujet qui fut fixé le 16 mars 1812 pour la première épreuve du concours d'essai de 1812, soit *Chrisès (sic) Grand Prêtre d'Appollon (sic) vient demander sa fille aux Grecs. Iliade ch. I*er[13]. Le texte commence à la page 104 et il s'achève à la page 103[14]; il forme un récit détaillé de l'événement et les fautes d'orthographe (Chrylas pour Chriseis, Calchas pour Chalcas) peuvent faire penser qu'il a été écrit sous la dictée. Cela supposerait que Géricault aurait emporté avec lui un carnet dont les feuilles devaient être nécessairement blanches et qu'il destinait aux recherches à dessiner en vue de l'esquisse qu'il aurait à peindre; aussi est-on étonné de ne trouver dans ce carnet absolument aucune esquisse pour ce sujet. A moins qu'il ait utilisé pour ce faire un autre carnet qu'il aurait emporté aussi avec lui et qui, évidemment, devait être également vierge; on peut penser encore qu'il aurait recopié ce sujet *a posteriori* sur le carnet d'un concurrent, sans avoir pris part lui-même au concours. Mais il aurait borné là son intérêt pour ce thème, car, s'il l'avait essayé, il devrait se retrouver quelques dessins correspondants, comme pour *Pâris et Œnone;* or personne n'en a signalés et moi-même je n'ai rien rencontré de cette sorte. Dans l'état actuel de la documentation, on ne peut donc dire si Géricault s'est présenté au concours de 1812.

[1] Orthographiée *Révolte du Kaire,* nº 369 du livret.

[2] Manuscrit de Montfort du Louvre. Réflexion retenue par Clément, *op. cit.*, p. 257.

[3] Clément, *op. cit.*, p. 29.

[4] Batissier (doc. 333). Mme Tramer (*op. cit.*, p. 141) date cette note de 1812. Tout ce qu'on peut dire c'est que Géricault était élève de Guérin quand il l'écrivit. Or, le 20 février 1810, nous le voyons encore se dire élève de Carle Vernet (doc. 36).

[5] Clément, *op. cit.*, p. 85.

[6] Arch. Nat., AJ 52-192.

[7] Arch. Nat., AJ 52-260.

[8] Arch. Nat., AJ 52-234.

[9] *Recueil des Règlements de l'Ecole 1797-1864*. Arch. Nat., AJ 52-1.

[10] Arch. Nat., AJ 52-5.

[11] Clément, *op. cit.*, p. 38, note 1.

[12] Arch. Nat., AJ 52-5.

[13] Arch. Nat., AJ 52-5.

[14] Transcrit dans sa teneur originale à la p. 249 du présent livre.

ACADÉMIES

L'étude d'après le modèle nu est un des éléments fondamentaux de l'enseignement académique. C'est la troisième génération des peintres florentins du XVe siècle qui a commencé à peindre le nu d'après nature, inspirée en cela par l'exemple de l'Antiquité. Avant Michel-Ange, Antonio Pollaiuolo a fait de l'anatomie de l'athlète nu le but même de son art et de son enseignement. Raphaël concevra nus les personnages de ses compositons, même ses Vierges, et il les habillera ensuite de draperies. Héritier de la tradition florentine, Michel-Ange, pour qui un corps humain ne peut être que dans toute la splendeur de sa nudité, considère la musculature comme un clavier d'expression, aussi bien que les traits du visage. Du *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine, il fit un tel étalage de nudités qu'on le jugera indécent au point que le Pape devra faire habiller ces corps de quelques draperies par Daniel de Volterre qui y gagnera le surnom de *Il Braghettone*. Lorsqu'aboutit en 1593 la fondation de l'*Accademia di San Lucca* de Rome, la pédagogie artistique en était un des buts principaux. En annexe à cette institution, une *Accademia del Nudo* fut créée sur le Capitole; on n'y faisait poser que le modèle masculin, et c'est pour seconder les travaux des élèves de cette académie qu'en 1749 le pape Benoît XIV constitua le premier noyau de la *Pinacoteca Capitolina* avec les tableaux provenant de la collection du cardinal Giulio Sacchetti.

A l'Académie royale de peinture et de sculpture, ce genre d'étude était l'essentiel de la pédagogie artistique. «Le Professeur en exercice[1] met l'homme nu qu'on nomme modèle dans la position qu'il juge convenable et le pose en deux attitudes différentes pour chaque semaine, c'est ce qu'on appelle poser le modèle; dans l'une des semaines, il pose deux modèles ensemble, c'est ce qu'on appelle poser le groupe; les desseins, peintures et modelés faits d'après cet homme s'appellent académies, ainsi que les copies faites d'après ces académies. On ne se sert point dans les Ecoles publiques de femmes pour modèles, comme plusieurs le croient.»[2] Déjà à cette époque, pour obtenir des effets contrastés on travaillait à la lumière artificielle. Le 8 novembre 1768, le roi Christian VII de Danemark visita aux chandelles l'école du modèle, et Gabriel de Saint-Aubin croqua la scène[3].

A l'époque néo-classique, après que Winckelmann eut insisté sur le caractère corporel de l'art antique, l'étude du modèle nu, surtout masculin, prit un caractère dogmatique, et la scène de la pose à l'atelier fut alors un motif que ne négligeaient pas les petits peintres de genre, ce qui nous permet de voir comment on procédait. Au moyen de vélums qu'on pouvait manœuvrer, on réglait la lumière selon certaines incidences, afin d'obtenir des ombres et des lumières contrastées. Dans la même intention, on travaillait aussi à l'éclairage artificiel, obtenu par des lampadaires à chandelles munis de réflecteurs orientables (fig. 216). En effet, ces études d'académie se faisaient pendant six mois au jour et pendant six mois à la lampe. Les «académies»

nous apparaissent toujours avec un côté fortement éclairé et l'autre noyé d'ombre, afin de donner aux élèves l'occasion de faire preuve de leur habileté à peindre les lumières qui exigeaient des empâtements et les ombres qu'on obtenait au moyen de jus ou de frottis. L'élève devait en effet éviter de faire les ombres creuses et les parties lumineuses trop chargées.

Pour obtenir des poses diverses, on se servait d'un mobilier spécial: escabeaux, blocs de bois qu'on entassait les uns sur les autres, tables à modèles. Enfin, des cordes accrochées aux murs ou par des anneaux à d'autres cordes suspendues au travers de l'atelier, permettaient de faire tenir les membres supérieurs dans différentes positions (fig. 215); on essayait ainsi de montrer les muscles en travail, sans grand résultat d'ailleurs, car le défaut de ces études est généralement que la myologie y est quelque peu inerte et inexpressive.

Un tableau du peintre danois Wilhelm Bendz, datant de 1826, c'est-à-dire de l'époque de Géricault, nous montre des élèves dans une séance de dessin d'après le nu, l'un d'eux monté sur une échelle est en train de régler la lumière; un système compliqué de lampes à huile permet d'obtenir l'éclairage voulu pour le modèle et de bien distribuer la clarté pour les étudiants (fig. 216).

Pour l'admissibilité du concours du Grand Prix de Rome, après une épreuve éliminatoire qui consistait en une esquisse d'après un sujet emprunté à la mythologie ou à l'histoire ancienne, sacrée ou profane, une seconde épreuve obligeait l'impétrant à exécuter en quatre séances une figure nue d'après le modèle vivant sur une toile de 81 cm sur 65 cm, soit un 25 figure.

En outre, parmi les divers concours qui y étaient institués, l'Ecole des beaux-arts offrait un prix de 300 francs pour une demi-figure ou torse. Ce concours, dont la durée était de six jours, était un héritage de l'Ancien Régime, car il avait été fondé en 1776 à l'Ecole de peinture de l'Académie royale, par le peintre de portrait Delatour, et l'Ecole des beaux-arts conserve une série très complète des morceaux des lauréats depuis 1784, parmi lesquels un chef d'œuvre, celui d'Ingres, primé au concours de 1801 (fig. 217). Les dimensions imposées étaient un peu plus grandes que celles du concours d'admissibilité au Grand Prix de Rome: 1,00 × 0,80, c'est-à-dire un 40 figure, format excellent pour mettre en valeur un personnage en demi-figure, tandis que le 25 figure était traditionnellement employé pour le portrait en buste.

Kenneth Clark a justement remarqué que la vogue du torse chez les artistes depuis la Renaissance leur avait été imposée par la vision des statues antiques, dont beaucoup étaient démunies de bras et de jambes[4]. En peinture, les académies intégrales souffrent quelque peu d'un naturalisme vulgaire; les bustes font beaucoup plus «tableau». Le plus beau de ces torses «académiques» est celui grâce auquel Ingres a remporté le prix du concours Delatour en 1801. Bien que l'amincissement des glacis ait un peu trop creusé les ombres, ce tableau reste un morceau superbe. La lumière modèle et enveloppe à la fois ce corps montré en

Fig. 215. *Modèle nu en position de bras levé*
Christen Kobke (1810-1848), école danoise.
Pierre noire, 1835. Kunstakademiets Bibliothek, Copenhague.

légère torsion, telle une œuvre de Praxitèle, et qui semble rayonner de clarté comme les marbres antiques. Ingres a héroïsé en profil grec la tête du modèle; les yeux levés semblent contempler quelque apparition dont la lumière illumine ce visage. Sous le pinceau de cet artiste ressuscite vraiment la beauté grecque.

Les modèles qui posaient pour les élèves de l'Ecole étaient des professionnels, souvent des Italiens. Sous le titre un peu fallacieux de *Soixante ans dans les ateliers des artistes,* Mme G. Crauk a essayé de faire revivre un de ces modèles, Charles Dubosc (1797-1877) qui avait commencé à poser pour les artistes à l'âge de 7 ans. Ce brave homme, au cours d'une longue carrière, avait économisé sou à sou une petite fortune qu'il légua à l'Académie des beaux-arts pour constituer une fondation, propre à secourir les jeunes artistes. Ces «mémoires» inspirés à Mme Crauk par Dubosc ne prennent un peu de réalité qu'à partir de 1845, époque où l'auteur travailla à l'Ecole et connut Dubosc qui était alors dans son âge mûr. Mais, pour la période antérieure, elle doit se borner à faire une sorte de récit de l'art français dans lequel, d'une façon quelque peu artificielle, elle essaie de situer Dubosc. Toutefois, elle nous dit que celui-ci, qui avait alors 21 ans, fut amené en 1818 pour poser chez Géricault, qui travaillait alors au *Radeau de la Méduse,* par le modèle Gerfard[5].

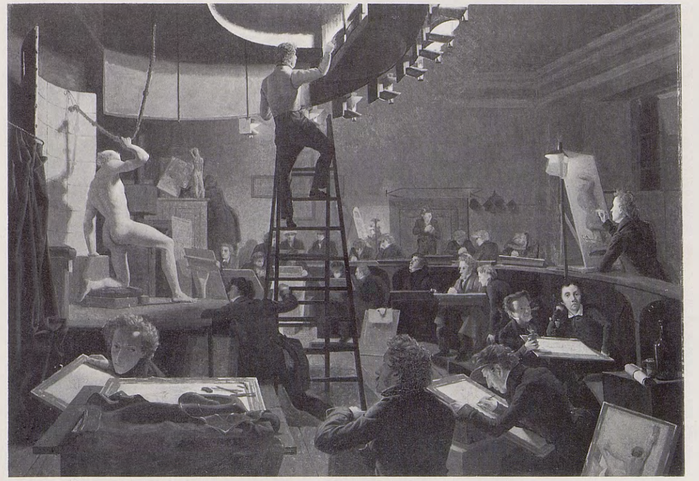
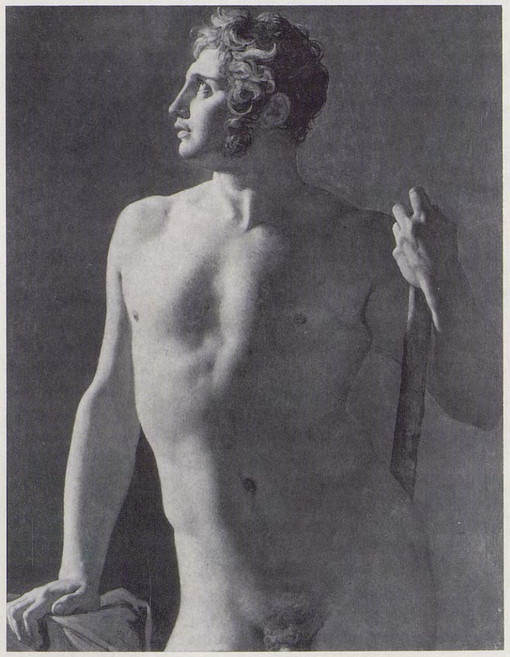


Fig. 216. *La classe d'académie*
d'après le modèle vivant à l'académie des beaux-arts de Copenhague.
Wilhelm Bendz (1804-1832)
Peinture, 1826. Musée royal des beaux-arts, Copenhague.
Un élève règle les éclairages.
Le modèle pour tenir la pose soutient son bras droit par une corde.

Fig. 217. *Académie d'homme*
Primée au concours de torse de 1801.
Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867)
Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris.

Il semble que Géricault ait laissé après sa mort un grand nombre d'académies ou d'études académiques. La vente (doc. 311) en recense parmi les peintures dans un numéro collectif (n° 15) qui comprend quarante pièces; et parmi les dessins et croquis, le numéro 43 est aussi intitulé «un lot de figures académiques». En outre, le lot n° 17 indique parmi les peintures «dix études de diverses parties du corps humain», ce qui peut concerner des morceaux anatomiques, mais aussi des études académiques. L'inventaire après décès est un peu plus prolixe, mais guère plus précis. Les figures académiques ou nues ou les études de diverses parties du corps sont recensées en sept alinéas:

4 Dix toiles avec études de têtes et autres études de divers partis *(sic)* du corps humain, prisées 15 francs.
5 Quatre tableaux études de figures nuds *(sic)* et en costumes militaires, prisés 25 francs.
6 Quatre tableaux, savoir une copie d'après Rigaud, une d'après vandyck *(sic)*, une étude de paysage et une académie, prisés 20 francs.
19 Six autres études portraits et figures académiques et composition, prisées 20 francs.
33 six tableaux, figures académiques, étude de lion, composition et paysages prisés 30 francs.
47 Quatre tableaux dont un d'après Deel, une figure académique et deux études de têtes, prisés 10 francs.



83 Six études académiques peintes et dix-neuf dessins représentant études de chevaux, prisés 100 francs (chez Dedreux-Dorcy).

Un aussi grand nombre d'études portées à l'inventaire prouve le caractère consciencieux de Géricault qui semble bien avoir voulu suivre avec application le *cursus studiorum* habituel des peintres. Peut-être y en eut-il plus encore, car il dut détruire des essais qu'il considérait comme indignes de lui. Certains de ces exercices scolaires furent sans doute matériellement exécutés avec peu de soin. Montfort, dans son manuscrit du Louvre, mentionne «qu'il fit une figure d'un côté puis aussitôt une autre au revers de la toile non imprimée».

Clément ne mentionne que sept tableaux auxquels il donne le titre «académie». Des propositions ont été faites pour six d'entre eux. Aucun des tableaux repérés par les critiques ne se rapproche du numéro 8.

«Académie. Jeune homme assis sur un rocher, et jouant de la flûte. La jambe droite est repliée, la gauche est en avant. Des vagues battent le rocher. Fond de ciel. A. M. Camille Marcille. h. 0,590; l. 0,490.»

Ce tableau est mentionné par Charles Blanc, une première fois dans son *Histoire des peintres français,* 1845, I, p. 440, comme se trouvant alors chez Marcille qui, à cette époque, ne peut-être que Martial. En 1863, il en parle à nouveau dans son *Histoire des peintres, école française,* t. III, p. 12, en la citant «chez M. Marcille», donc Martial, mais au passé, ce qui doit s'expliquer par le fait que la vente de Martial Marcille avait eu lieu les 12/17 janvier 1857; à cette vente, ce peut-être le numéro 237 ou le numéro 238 désignant chacun une «Académie» sans dimensions. C. de Beaulieu, dans ses *Peintres célèbres du XIXe siècle,* Paris 1894, p. 229, mentionne un «Joueur de flûte, sans dimensions, coll. Marcille». Sous le numéro 18 à la deuxième vente Camille Marcille, les 8/9 mars 1876 on le trouve ainsi décrit: «Académie. Un jeune homme assis joue de la flûte. Sa jambe droite est pliée, toile 0,59 × 0,48, adjugée 145 frs.»

A la vente Gaston Guignard des 20-21 juin 1911, il est passé un tableau sous la désignation suivante: «N° 7. Ecole française commencement du XIXe siècle. Le joueur de flûte. Toile. h. 60; l. 48.» Serait-ce le tableau mentionné par Clément qui, en route, aurait perdu son idendité? Ce ne serait pas impossible, étant donné qu'il est difficile de distinguer dans des académies les factures personnelles des artistes.

On peut ajouter encore à cette série d'études académiques mentionnées par Clément, celle-ci non repérée: «122. Tête d'étude. D'après le modèle Dubosc. Le cou et le haut du torse ne sont qu'ébauchés. A. Mr Cristi. h. 0,370; l. 0,290.»

Signalons encore que sous le numéro 123, Clément mentionne une *Tête d'étude* «Etude d'après nature d'une exécution très mâle et très libre. Peinture d'une grande beauté. A. M. Marquiset h. 0,46; l. 0,36». On a voulu voir ce tableau dans une œuvre du Musée Pouchkine à Moscou (cat. 145bis), mais les dimensions sont différentes (h. 0,64; l. 0,53); il s'agit non d'une tête, mais d'un buste, le modèle paraît de type slave, ce qui n'exclurait pas Géricault, car nous avons trace d'un modèle polonais à Paris à cette date.

Le numéro 12 doit être mis à part, car il n'est pas à proprement parler une académie, mais une recherche pour la *Course des chevaux barbes*. Il sera examiné en son temps.

Ph. Grunchec a fait figurer dans son catalogue, mais «sous toute réserve», car il n'en connaissait que la photographie, un tableau (cat. 115) dont les mesures comme la figuration correspondent bien au numéro 6 de Clément qui l'a classé parmi les académies et le dit fait d'après le modèle Cadamour. Je crois qu'il s'agirait plutôt d'une composition qui pourrait être *Caïn et Abel*. Bien qu'il faille admettre une certaine variabilité dans les manières de l'époque de la jeunesse, je ne vois vraiment pas à quelle œuvre plus sûrement attribuable à Géricault, pourrait se rattacher cette figure grandiloquente, au romantisme «échevelé», qui paraît indiquer une époque plus récente que le premier quart du XIXe siècle. Clément doit suivre quelque tradition orale qu'il cite d'ailleurs encore au numéro 103, mais les deux tableaux ne paraissent pas être faits d'après le même modèle. Evidemment, dans le cas de Géricault, on peut toujours supposer la copie d'un original, mais je ne crois pas que ce soit ici justifié, tant cette œuvre est différente de la manière de notre artiste.

Le numéro 11 doit être cet *Homme couché* le bras étendu vers la droite (cat. 116). Il est à plat ventre sur un curieux socle en forme de volute et qui devait servir dans les ateliers à faire prendre certaines poses. La façon dont l'artiste détache le profil sombre sur une sorte de halo clair est tout à fait conforme à un procédé habituel à Géricault.

L'académie d'homme au glaive pendu au flanc gauche (cat. 117) correspond bien à la description de Clément (n° 10). C'est une œuvre hésitante qui pourrait être un des premiers essais de l'artiste, antérieure même à la précédente. Mais en réalité, il ne s'agit pas à proprement parler d'une académie dont elle n'a pas la facture naturaliste. Avec son paysage, sa manière improvisée, le geste mélodramatique de la figure, c'est un tableau, représentant un personnage de l'histoire ancienne.

Ces deux tableaux sont des études scolaires assez banales qui doivent avoir été peintes tout à fait dans les débuts de la carrière de Géricault.

C'est devant l'*Homme couché* (cat. 116) qu'on peut comprendre le mot de Guérin rapporté par Batissier: «Vos académies ressemblent à la nature, comme une boîte à violon ressemble à un violon.»[6] Il n'en est pas de même pour les autres académies que nous allons étudier, qui sont postérieures et dont la vérité témoigne de l'inanité de cette appréciation de Batissier: «On posait le modèle devant lui, mais il ne pouvait s'astreindre à le copier servilement. Son imagination l'encadrait tout de suite dans une scène dramatique et il le dessinait, tel que lui offrait son imagination.»[7]

Les académies étant faites dans l'atelier d'un maître par tout un groupe d'élèves, cela explique que des tableaux identiques ou ne montrant que de légères variantes aient

pu être attribués à notre artiste. Tel est le cas de deux tableaux catalogués par Clément sous les numéros 7 et 9.

Pour le numéro 7 de Clément, nous avons le choix entre trois tableaux, tous trois attribués à Géricault, dont l'un est au Musée de Rouen (cat. 118), un autre au Musée de Morlaix (cat. 119), le troisième (cat. 120) dans une collection particulière, qui représentent le même homme vu de profil à gauche, tenant un bâton de la main gauche, le bras droit étant appuyé sur un bizarre échafaudage de deux blocs de bois dont l'un est en porte à faux sur l'autre, ce qui posait aux élèves un problème de silhouette que l'un d'eux (cat. 120) a résolu en supprimant le porte-à-faux, pour dégager le contour dorsal. Le pedigree bien établi (cat. 118) du Musée de Rouen nous amène à préférer aux autres ce tableau qui a appartenu à Charlet et à Camille Marcille. Le tableau est vu plus en raccourci que les deux autres, qui sont presque identiques, sauf quelques variantes dans la tête. Il est encore assez maladroit, la torsion de la cheville gauche est incorrecte.

Clément décrit le numéro 9 comme une académie dans la position d'un homme tirant une corde qui se trouvait alors dans la collection Marcille. Dans la première édition de son catalogue, celle de 1867, il avait d'abord indiqué deux académies sur la même toile et disait que cet ensemble provenait de la collection Camille Marcille et qu'il avait appartenu à Charlet. Les dimensions qu'il donne pour cette toile 0,81 × 0,45 sont certainement erronées, c'est 0,81 × 0,65 qu'il faudrait lire. En 1868, il a renoncé à cette mention et l'a remplacée par deux autres qui ne figurent pas à l'édition de 1867, les numéros 7 et 9, tous deux à Camille Marcille. Comme sous le numéro de la vente Charlet, il était indiqué deux académies,[8] Clément en 1867, sans les avoir vues a pu les croire peintes sur la même toile, alors qu'il s'agissait de deux tableaux séparés.

M. Grunchec a vu le numéro 9 de Clément dans un tableau du Musée de Bayonne où l'homme tirant une corde est représenté les pieds dans l'eau (cat. 121). Il est parlé de ce tableau dans une lettre écrite le 4 mars 1867[9] à Clément par Charles Cournault. «Charlet, dit celui-ci, avait aussi une académie d'homme tirant sur une corde. Géricault, n'ayant pas de place pour faire les pieds, avait mis les jambes de sa figure dans l'eau. Une main n'avait que quatre doigts. C'était une peinture sans empâtements et très bien modelée. Elle devait avoir été faite très rapidement et était une interprétation plutôt qu'une étude serrée de la nature.»

C'était un peu naïf de la part de Cournault d'avoir pensé que Géricault avait usé du subterfuge de l'eau pour masquer une erreur qu'il aurait faite en mettant mal en page son personnage. En réalité, tout peintre qui se respecte commence par esquisser légèrement sur la préparation de la toile ce qu'il va y mettre avant d'attaquer le sujet au pinceau. En outre, pour ce qui est des quatre doigts, il y en a un, l'index qui n'est pas visible, en effet, étant caché par le pouce. La toile décrite par Cournault est le tableau du Musée de Bayonne, dont l'affiliation à Géricault ne peut faire de doute. Il est bien le seul à avoir pu peindre cet athlète aux muscles hypertrophiés, mais à une époque plus tardive, au moment de son voyage d'Italie ou dans le sillage de ce voyage, quand il restait hanté par Michel-Ange.

Cournault, dans sa lettre, félicite Clément de son étude sur Géricault. La lettre étant du 4 mars, il doit s'agir du début de cette étude, parue dans le numéro du même mois de la *Gazette des Beaux-Arts;* ce numéro a été sans doute distribué dès la fin de février, puisque la lettre est datée de Malzeville. Dans cette lettre, Cournault rapporte comme un trait de naïveté du père de Géricault l'anecdote que lui a contée Charlet des fameux «blancs de Schnetz» qu'admirait fort l'artiste et que son père cherchait à se procurer, croyant que c'était une couleur qu'on trouvait dans le commerce. Cette anecdote, Clément l'a fait figurer dans une note de son étude parue dans le numéro de mai de la *Gazette* et l'a reportée en 1868.[10] On peut penser qu'il la tenait de Cournault. Je n'en ai pas trouvé trace dans le manuscrit de Montfort du Louvre; il est vrai que Lehoux ou Jamar, ou Dedreux-Dorcy, auraient pu le lui dire. Mais puisque nous avons le témoignage de Cournault, donnons-lui la préférence, et d'ailleurs celui-ci l'aura connue par Charlet qu'il fréquentait beaucoup.

Le tableau de Bayonne est-il donc le numéro 9 de Clément? Il y a à cela deux objections. Il est étonnant que l'historiographe n'ait pas, dans la deuxième édition de son catalogue, celle de 1868, mentionné un détail aussi important que les pieds dans l'eau qui pour une raison quelconque avait pu lui échapper la première fois, d'autant plus que son attention avait été attirée sur ce point par Cournault. Par ailleurs, il aurait certainement indiqué que le tableau avait appartenu à Charlet, puisqu'il le savait d'après un témoin direct. Le fait qu'il mentionne que le tableau était dans la collection de Camille Marcille n'est pas une objection, puisque la vente Charlet où il y avait deux académies de Géricault eut lieu en 1846, et la vente Martial Marcille en 1857. Camille Marcille aurait pu acheter ce tableau soit à la vente Charlet, soit après, ou même il peut l'avoir rachetée aux ventes de son père, qui eurent lieu en 1857, et où il y avait trois académies de Géricault dont une indiquée comme provenant de la vente Charlet (n° 67 de la vente des 12/13 janvier).

Je suppose donc que Clément n'ayant pas vu ce tableau, par prudence, malgré l'avis de Cournault, ne l'a pas mis dans son catalogue.

Cournault avait raison de souligner qu'il ne s'agissait pas à proprement parler d'une étude d'après nature, mais d'une interprétation. Ce tableau est probablement une recherche pour un haleur de bateau, faite au moment ou l'artiste était préoccupé par les gestes du marinier et des pêcheurs, préoccupation qu'attestent de nombreux dessins.

Cependant, il existe deux autres tableaux qui correspondent à la description du numéro 9 de Clément. L'un (cat. 122) est au Metropolitan Museum, l'autre (cat. 123) est passé en vente chez Christie en 1965 où il a fait un prix élevé pour cette époque (3000 guinées). Ces deux tableaux

ont été peints par deux élèves du même atelier, dont l'un se trouvait légèrement plus à droite par rapport au modèle, celui de la vente Christie. La différence de qualité joue au profit du tableau du Metropolitan Museum qui est une étude plus attentive où la chair est picturalement exprimée d'une façon plus sensuelle. Dès lors ne pourrait-on imaginer que Géricault, reprenant une étude de sa jeunesse, en ait fait à Bayonne une transposition sur le mode héroïque? Toute cette musculature inerte, patiemment «inventoriée» à l'atelier, voilà soudain qu'elle s'animerait sous le coup de fouet de l'imagination du peintre qui en fait l'instrument de quelque action dramatique. Quant au visage, il n'est pas individualisé comme dans l'étude précédente; il épouse un profil antique. Il reste un doute, cependant, pour le tableau de New York, malgré sa qualité, en raison de son caractère naturaliste vulgaire et de son modelé plus pictural que plastique que je ne retrouve pas dans les autres académies de Géricault. Il se pourrait qu'il soit d'un camarade de l'artiste et que le tableau de celui-ci, qui lui aurait servi de prototype à celui de Bayonne, ne soit pas reparu.

Dans le tableau de Bayonne, le procédé de contraste simultané cher à notre artiste est bien marqué; le profil situé dans l'ombre de la tête du personnage se détache sur des nuages clairs, tandis que tout le profil du corps situé en pleine lumière se silhouette sur un fond sombre.

Pour être complet, mentionnons dans la même série, puisqu'à l'exposition Bernheim-Jeune en 1937 elle a passé pour un Géricault, une toile plus petite figurant un homme tirant une corde (cat. 124), mais cette fois en vue dorsale de trois quarts à gauche; elle ne relève pas de la même séance de pose, car le visage du modèle est différent et le corps paraît plus juvénile. Par ailleurs, les dimensions du tableau sont très inférieures à celles qui étaient imposées pour une étude d'atelier. La facture de cette musculature sans relief nous éloigne de Géricault.

Peint dans le même esprit que le tableau de Bayonne est l'*Homme tenant une pique* du Musée de Washington (cat. 125); ce n'est pas une étude littérale de la myologie, mais un nu élaboré. Ici, la musculature n'est pas traitée en force, mais plutôt d'une façon synthétique.

Le cat. 126 a une curieuse histoire. Pour des raisons de pudibonderie, il a été coupé en deux morceaux qui ont fini par se rejoindre au Musée de Boston. En 1891, quand il fut vendu, un nu pourvu d'un sexe aussi apparent n'était pas commercial, surtout sur le marché américain qui était alors fort puritain; on coupa la partie supérieure, de manière à former un tableau indépendant et négociable. Par miracle, la partie inférieure fut conservée et présentée au musée quarante ans plus tard, ce qui permit la reconstitution du tableau dans son état original. C'est fort heureux, car il se trouve que ce tableau est une des œuvres les moins contestables de notre artiste et une des rares qu'il ait signées. En effet, il porte peint sur le fond au-dessous de l'aisselle le monogramme T. G. (fig. 218) d'une façon identique au monogramme qui figure sur divers actes notariés (fig. 219) et qu'on retrouve au crayon sur le verso d'un dessin à la plume représentant un homme au turban (fig. 220 et 221). Tout est identique jusqu'au point figurant après chaque lettre. Ces actes notariés étant restés inconnus jusqu'à ce qu'il me soient révélés par M. Le Pesant qui les a simplement mentionnés, mais non reproduits, on ne peut donc accuser quelque faussaire d'avoir voulu imiter ce monogramme. Le modèle va d'ailleurs servir à Géricault pour le *Carabinier* du Louvre. Nous retrouvons ici le procédé qui consiste à détacher le profil gauche de la figure qui est dans l'ombre sur un halo clair qui a été visiblement obtenu par surcharge. Un autre tableau (cat. 127), peint d'après le même modèle dans la même attitude, mais sous un angle un peu différent, nous permet de voir une étude faite par quelque autre élève de Guérin qui se trouvait à la droite de Géricault. Plus littérale, l'œuvre a moins de caractère que celle de notre artiste.

Nous sont restées du concours de torse de 1813 diverses études qui ont été l'origine de plusieurs méprises. Il existe en effet une séquence de torses d'hommes nus ayant tous la même pose. L'un (cat. 129) est passé à la vente Bodin du 13 décembre 1922; il a bien les dimensions requises pour le concours de torse, ainsi que le tableau (cat. 130) rigoureusement dans la même pose; ce dernier porte sur la peinture une inscription *Géricault* en forme de signature et a été autrefois chez Georges Renand où je l'ai vu; j'ai eu l'occasion de le retrouver récemment. Un troisième est conservé à l'Ecole des beaux-arts sous l'attribution à Géricault: (cat. 131), toujours avec les dimensions du concours Delatour.

L'étude partielle réduite à la tête et au torse (cat. 132) plus petite de dimensions, publiée comme Géricault par Walter Pach à qui elle appartenait, est faite d'après une des épreuves du concours.

Fig. 218. Monogramme de Géricault figurant sur le tableau cat. 126.

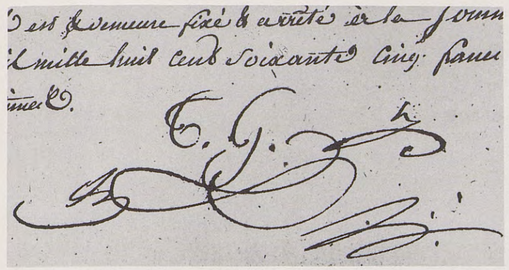


Fig. 219. Monogramme de Géricault figurant sur un acte notarié du 12 mai 1813. Quittance donnée le 22 mai à son père de son compte de tutelle (doc. 56).

Fig. 221. Monogramme de Géricault figurant sur le dessin *l'Homme au turban*.
Noter que l'artiste s'est repris. Il a d'abord signé T. G., puis il a ajouté le t de la fin de son nom également terminé par un point.

Fig. 220. *L'Homme au turban*
Géricault
Mine de plomb, h. 0,16; l. 0,14. Vers 1815/1816.
Collection particulière.

Tous ces ouvrages montrent le corps en oblique, dans la diagonale gauche-droite du tableau, la tête regardant à droite et appuyée sur la main droite, le bras droit étant soutenu sur deux blocs de bois superposés, tandis que la main gauche est au-dessus de la tête. Ces différentes peintures ne sont autres que des copies du tableau conservé à l'Ecole des beaux-arts (cat. 128A), dû à Pagnest, élève de David, qui gagna le concours de torse en 1813; cette dernière pièce est une académie superbe de ce peintre très doué, dont la mort en 1819, à 29 ans, fut un malheur pour l'école française, que déplore d'ailleurs Géricault, comme en témoigne Montfort dans son manuscrit du Louvre. Les quelques portraits conservés de lui sont d'une haute qualité; il passait pour exiger de ses modèles une tranquillité telle que souvent ils tombaient malades.

La présence de Géricault au concours de 1813 est décelée à notre avis non pas par le tableau de l'ancienne

Fig. 222. Faux monogramme T. G. figurant sur le tableau cat. 134, *Académie d'homme* du Musée de Poitiers.

Fig. 224. Signature de Géricault figurant sur le tableau cat. 128, *Torse d'homme*.

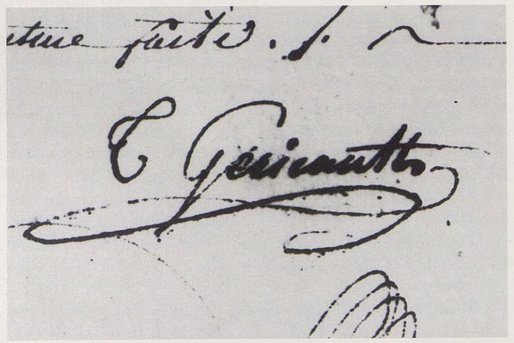


Fig. 225. Signature de Géricault figurant sur un acte du 20 août 1813 donnant une procuration à son père (doc. 57).

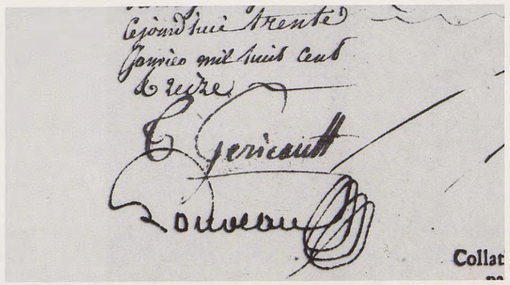


Fig. 226. Signature de Géricault sur un extrait de naissance délivré le 30 janvier 1813 (joint au doc. 55).

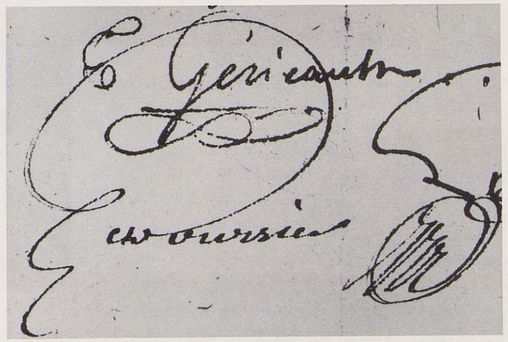


Fig. 227. Signature de Géricault figurant sur un acte du 1er septembre 1813 donnant quittance d'une somme versée par son oncle sur la part d'héritage de sa grand-mère (doc. 57bis).

Fig. 228. Fausse signature de Géricault figurant sur le tableau 130, *Torse d'homme*.

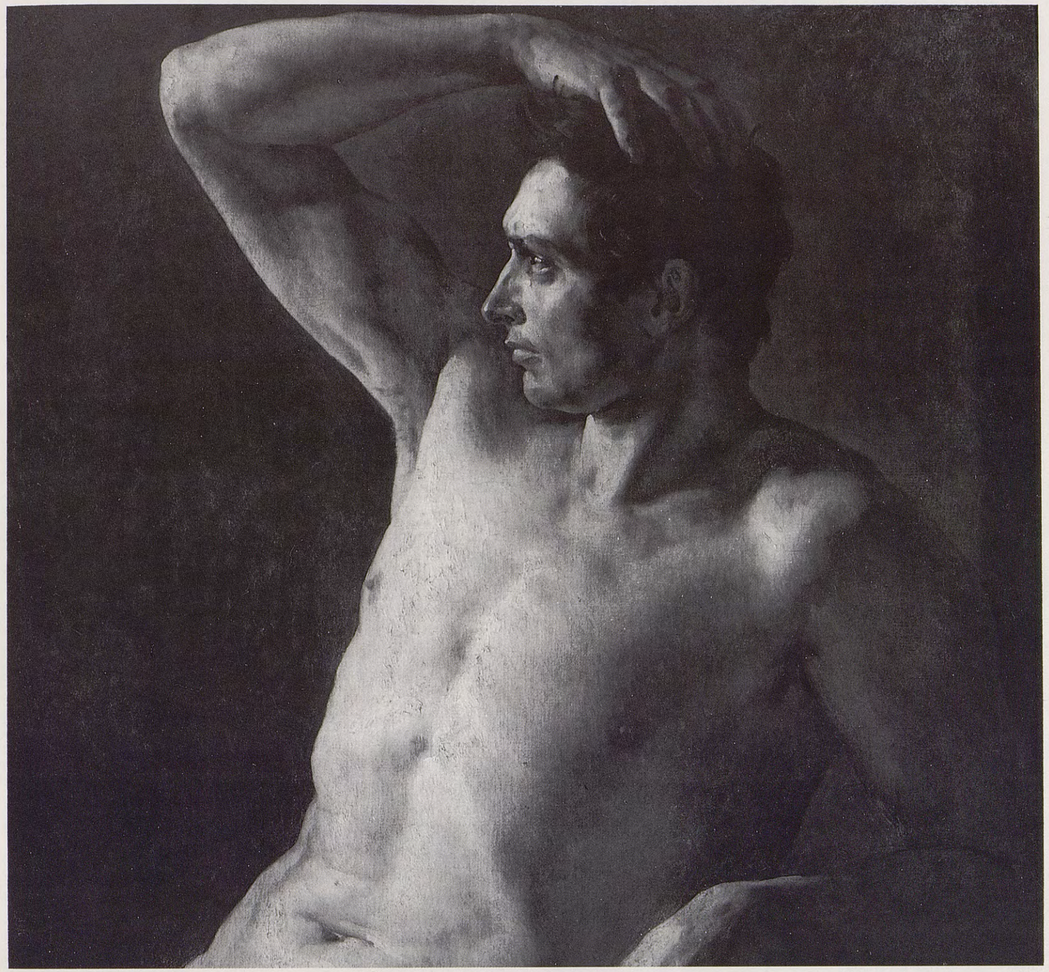


Fig. 223. *Torse d'homme, le bras droit levé* (détail du cat. 133)
Géricault
Huile sur toile, h. 0,976; l. 0,790.
Collection particulière.

collection Renand (cat. 130), mais par une sixième toile (cat. 128), qui a été dans la collection Bühler et dont cette fois le modèle est vu de face. Les dimensions sont bien celles de 40 figure. Ce nu est d'une facture magistrale, aussi belle que celle du tableau de Pagnest. Il porte une inscription qui doit bien être une signature (fig. 224) car elle est comparable à celle qu'on retrouve dans des actes notariés de cette époque (fig. 225 et 226) avec cette différence, cependant, qu'elle est droite et non inclinée. Mais considérons la signature apposée sur l'acte du 1er septembre 1813 par lequel Géricault donne quittance à son oncle d'une somme versée par celui-ci sur la part d'héritage de sa grand-mère (fig. 227); elle commence inclinée et finit droite, la comparaison de la signature (cat. 128) à celle du cat. 130 (fig. 228) est à l'avantage de la première; le T et le G dans la seconde sont différents.

Géricault n'était pas avantagé par sa situation devant le modèle de face, qui ne lui permettait pas la facile inscrip-

tion d'un profil sur un fond; en outre, il avait à traiter un visage presque complètement dans l'ombre, la lumière prenant la tête en oblique; l'artiste a dû donner à ce visage dans l'ombre un accent d'une gravité pathétique. Les mains sont admirables. On voit ici comment Géricault a appris à connaître la structure de la main, dont il devait tirer des effets si tragiques dans le *Radeau de la Méduse*. De ce tableau, j'ai vu récemment une copie, de mêmes dimensions comportant la même draperie qui, sur l'original, a dû être ajouté après coup.

Ainsi à ce concours de torses de 1813 prenaient part deux grands artistes français et qui tous deux devaient mourir à la fleur de l'âge: Pagnest et Géricault.

Pour des experts ou historiens peu informés, les torses de cette époque sont de Géricault; pour des érudits plus avisés, ils sont de Pagnest. Parfois, ils ont été successivement attribués à l'un ou à l'autre. Tel le torse (cat. 135) vendu deux fois comme Géricault, attribution «rectifiée» en 1930 par Louis Dimier qui le donne à Pagnest!

Enfin, il existe un tableau (cat. 133, fig. 223) dans une attitude analogue à celle des précédents, évidemment fait aussi pour un concours de torse, mais où l'homme regarde cette fois vers la gauche, la main droite saisissant le sommet du crâne, le bras gauche étant appuyé sur une table recouverte d'une draperie, la main appuyée étant pendante. C'est l'attitude qu'on fit prendre au modèle pour le concours de torse de 1812; le lauréat en fut Forestier, dont l'œuvre est conservée à l'Ecole des beaux-arts. La seule différence réside dans le visage dramatique. Forestier a voulu traduire le tragique en durcissant les traits du modèle «à la Brutus», en lui faisant rouler les yeux; il faut croire que cette mimique déclamatoire lui a valu d'être le gagnant, car l'exécution est impersonnelle et scolaire (cat. 133B).

Le peintre qui exécuta le tableau (cat. 133) était situé un peu plus à droite. La facture en est magnifique, la vie de cette peinture est étonnante pour un ouvrage académique, et digne de la main de Géricault. C'est tout à fait la facture du *Carabinier* du Louvre qui doit être aussi de 1812. Tout en donnant au visage un caractère volontaire, Géricault s'est gardé d'en forcer l'expression; il est ainsi parvenu à beaucoup plus de naturel. On ne peut qu'admirer l'amateur qui, étant possesseur d'un des tableaux copiés d'après Pagnest, cité plus haut, l'a revendu pour acheter celui-ci, bien qu'il n'ait pas été revêtu de la «signature» Géricault dont était pourvu celui dont il se défaisait!

Seul, le fait qu'elle figure dans le legs Léon Cogniet au Musée d'Orléans a sans doute empêché l'attribution à Géricault d'une autre académie, faite d'après le même modèle mais dans une pose différente. C'est une fort belle étude et qui pouvait faire présager chez Léon Cogniet l'étoffe d'un peintre aux accents réalistes, promesse qu'il ne tint pas (cat. 133A).

Attribuée à Géricault dont elle porte le monogramme T. G., une académie dans une position analogue mais un peu différente, appartient au Musée de Poitiers (cat. 134). Bien que plus petit, le monogramme (fig. 222) est comparable à celui du cat. 126 (fig. 218); le T chantourné sur lui-même est caractéristique. Le modèle est différent de celui du concours de torse de 1813, il est le même que celui qui a pris une pose semblable, mais avec le poing fermé, pour le concours de torse de 1817 dont Serrur sortit vainqueur (cat. 134A). Mais la qualité picturale de ce tableau, qui présente d'assez nombreux repeints, est inférieure à celle des tableaux cat. 128 et 133. Malgré ce monogramme, il est difficile d'y voir la main de Géricault. D'ailleurs, il est peu vraisemblable que Géricault ait pris part au concours de torse de 1817. Le monogramme doit avoir été apposé à une époque ancienne, ce qui expliquerait sa similitude graphique avec les monogrammes que nous avons regardé précédemment. C'est le même modèle qui aurait pris la pose d'un homme assis tirant un glaive, pour le concours de torse de 1815, dont le vainqueur fut Léon Cogniet. Le tableau (cat. 134) correspondrait donc, non pas à un concours de torse, mais à un exercice d'atelier en vue de ce concours.

Géricault, nous l'avons vu, ne s'est pas présenté au concours de Rome de 1812, mais il a pu participer au concours de torse de cette année-là. Par contre, il s'est bien présenté au concours de Rome de 1816; il a donc subi la deuxième épreuve, celle de l'académie, épreuve à laquelle il a échoué. Il a donc dû exister un nu posé, exécuté à cette occasion, qui peut-être se confond avec un des tableaux précédents.

Nous devons donc posséder cinq tableaux qui peuvent être proprement désignés comme des «académies», c'est-à-dire des travaux «scolaires». Les cat. 116 et 118, admis sur la foi de Clément sont des œuvres de débutant, assez faibles. Le nu de Boston, au monogramme quelque peu ostentatoire (cat. 126) est physiologiquement correct, mais de peu de style. Deux tableaux (cat. 133) (signé) et (cat. 128) ont été faits pour les concours de torse de 1812 et de 1813.

La peinture (cat. 117) n'est pas une académie, mais un tableau de l'époque de la jeunesse.

Quant à l'*Homme tirant une corde* de Bayonne (cat. 121) et à l'*Homme tenant une pique,* de Washington (cat. 125), ils ne sont pas non plus à proprement parler des «académies» de caractère scolaire, mais des études personnelles; leur modelé, en force, indique d'ailleurs une époque postérieure au voyage d'Italie. La peinture de Washington est conçue comme un tableau avec un ciel nuageux.

Les tableaux retenus pour être des académies (cat. 116, 118, 126, 133, 128) forment un groupe cohérent relevant bien de la tendance à chercher la plastique d'un corps plutôt que des effets picturaux.

La qualité des deux tableaux du concours de torse contraste avec celle des autres académies qui doivent donc être antérieures. Mais n'oublions pas que 1812 voit le coup d'éclat au Salon de l'*Officier de chasseurs*.

A mon avis, il est raisonnable de borner là les académies attribuables à Géricault. Celles que nous avons admises se distinguent de beaucoup d'autres qui lui furent attribuées par l'absence de cette vulgarité qui est inhérente au genre. Les nus d'hommes de Géricault ont une noblesse de style

et une virilité qui les relient à la tradition néo-classique.

Daniel Ternois, alors conservateur du Musée Ingres, a eu raison de considérer comme «difficilement acceptable» l'attribution à Géricault d'une académie d'homme de ce musée au modelé noueux dans le geste de l'archer (cat. 136). Lorenz Eitner a rejeté judicieusement le *Nu vu de dos,* faussement localisé par Walter Pach à la Corcoran Gallery de Washington (cat. 137). Celui de la National Gallery de Londres (cat. 138) peut être contemporain, mais il n'est pas de Géricault, pas plus que celui qui a été exposé à la Shepherd Gallery en 1968 (cat. 139). Comme l'attestent les photographies des panneaux d'accrochage de cette manifestation, un *Nu agenouillé* vu de dos, d'une exécution très grossière (cat. 140) a bien figuré à l'exposition Bernheim-Jeune en 1937 et a été vendu comme Géricault à Versailles en 1960. Ce tableau a été rapproché de façon fort abusive du numéro 6 de Clément[11].

L'académie d'homme du Musée d'Aix-en-Provence (cat. 141) vue de face, entièrement dans l'ombre avec un filet de lumière sur le flanc droit est certainement d'un habile peintre, mais ne présente pas suffisamment d'analogies avec ce qu'on peut considérer comme œuvres de Géricault pour qu'il paraisse légitime de lui en laisser l'attribution. La vulgarité naturaliste (cat. 142) ne laisse persister aucun doute sur son caractère apocryphe.

Que penser du *Nu* assis sur un rocher, se pressant la tête dans la main gauche (cat. 143) qui présente une vague analogie avec un certain dessin pour le *Radeau de la Méduse*[12] et a quelque parenté avec un croquis du carnet de 1808 (26)? Il a pour lui, nous l'avons vu, d'avoir appartenu au peintre Charles Cournault, dont la collection est sûre. Lee Johnson, qui a publié ce tableau avec les œuvres de Géricault de cette collection, le reproduit sans commentaire comme «attribué», à ce peintre et le date, je ne sais pourquoi, de 1818. En réalité, cette manière de peindre est étrangère à notre maître, et je ne crois pas pouvoir maintenir cette attribution.

Admise par Philippe Grunchec, rejetée par Lorenz Eitner, d'une qualité certaine, mais d'un lointain rapport avec Géricault est une *Académie d'homme debout* ayant figuré à l'exposition *Delacroix, ses amis, ses élèves* de Bordeaux en 1963 et appartenant alors à Pierre Dubaut (cat. 144). Le modèle paraît être le même que celui qui a posé pour un dessin à la pierre noire et à la craie ayant appartenu à Paul Gachet et vendu à Londres chez Christie en 1968 abusivement sous le nom de Géricault (cat. 145). Avec une expertise signée de Pierre Dubaut encore, a été vendu à Marseille comme Géricault en 1958 un *Torse* fort vulgaire (cat. 146). Très joliment peinte est une académie d'homme assis d'une collection privée (cat. 147), mais sa facture minutieuse n'est pas celle de notre artiste. Très relâché, ce *Nu au glaive* (cat. 148), qui a été exposé à Saint-Pétersbourg en 1912 et qu'on retrouve à la Galerie Aubry en 1968; il était acquis chez Christie où il était pourvu de deux certificats, l'un de Pierre Dubaut (du 15 mars 1958) et l'autre de M. Lem (du 15 octobre 1962); il est d'une facture postérieure à Géricault; il en est de même de l'*Etude d'homme* du Musée de Perpignan (cat. 149); encore plus tardive est la *Tête de Cuirassier (sic)* du legs Dumont au Musée d'Amiens (cat. 150). Quand on voit la tête qui est passée en vente à Cologne en 1970 (cat. 151), on peut se dire que la mémoire de notre peintre a été véritablement maltraitée!

Une *Tête d'homme* de profil (cat. 153) portant le cachet de Pierre Dubaut, une autre *Tête* de profil du Musée de Rochefort (cat. 154), un *Nu assis* portant une inscription en forme de signature Géricault du Musée de Varsovie (cat. 155), ainsi qu'un *Nu debout* vu autrefois dans une collection privée (cat. 156) ont en commun d'avoir été tous attribués à Géricault sans aucune preuve, mais ces académies présentent la particularité d'avoir été faites d'après le même modèle, et ce modèle n'est autre qu'un certain Gerfard, dont nous savons par Clément et Delacroix[13] qu'il a posé pour le cadavre couché à la gauche du *Radeau de la Méduse* (cat. 152B), ce qui nous permet de l'identifier. Comme ce Gerfard se trouve aussi, révélé par les rayons X et les rayons infrarouges, sous le Portrait du Vendéen du Louvre, il est donc le seul modèle d'atelier du XIXe siècle dont par tant d'œuvres nous connaissons l'apparence, à défaut d'être instruit de sa biographie.

Si l'on accepte comme autographe le *Portrait du Vendéen* (cat. 152A) qui sera étudié plus loin, cela entraîne *ipso facto* l'attribution de cette académie faite d'après Gerfard qui est en dessous (cat. 152). Bien que la forme de ce nu soit exceptionnellement lisible pour une image révélée par les rayons X, il semble peint en pâte d'une façon uniforme et non par le contrepoint des pâtes dans la lumière et des glacis dans l'ombre comme la plupart des académies de Géricault; mais le fait que nous ne puissions pas apprécier la qualité des fonds fausse notre jugement.

On a attribué à Géricault diverses études de mains se trouvant dans des musées (cat. 157 et 158) ou dans des collections privées (cat. 159, 160, 161, 162). Pourquoi Géricault plutôt qu'un autre? L'étude de sa propre main faite grandeur nature à l'aquarelle a été léguée par Lehoux au Louvre (cat. 163). Sur le dessin, Lehoux a écrit que Géricault a fait cette main étant alité, et Montfort dans son manuscrit du Louvre confirme qu'à plusieurs reprises Géricault malade, faute d'autre modèle, dessina sa propre main. La beauté de cette étude atteste que si près de la mort, il était en pleine possession de ses moyens. Comme le note Lehoux, les contours ont été tracés d'après la main posée à plat sur le papier. Mais l'artiste ne les a pas entièrement respectés à l'exécution, car pour rendre cette main plus vivante, il a ensuite peint trois doigts en légère flexion, ce qui la fait paraître un peu courtaude. Très probablement, étant donné l'état que nous révèle le masque mortuaire, la main gauche du malade devrait être décharnée; de sa main il n'a pris que le contour et a imaginé une main saine. Les études dessinées de main sont fréquentes dans son œuvre (cat. 164). Le bras de femme (cat. 165) du Musée d'Oxford est d'un autre artiste, de même que cat. 166 et 167.

Parmi toutes ces académies, il n'en est aucune de femme.

Géricault lui-même, d'après Michelet, disait: «J'ai voulu faire une femme, et il se trouve que j'ai fait un lion»[14], exprimant ainsi une sorte de répugnance à évoquer les formes courbes du nu féminin.

Clément a catalogué sous le numéro 130 des peintures «*Une femme vue de face relevant sa chemise (ventre et cuisses)*. Admirable étude de grandeur naturelle. A M. Dantan jeune, h. 0,20; l. 0,29». On n'a jamais signalé quoi que ce soit qui puisse se rapporter à ce tableau. Ackermann, dans une conversation qu'il a eu avec le duc de Trévise (dossier Géricault, Archives de la Sauvegarde de l'art français) faisait l'hypothèse qu'il pouvait être inspiré de Rembrandt. Sans doute songeait-il au tableau de la National Gallery de Londres (n° 54 du catalogue *Dutch School*), mais celui-ci n'est entré dans ce musée qu'en 1831, donné par Holwell Carr. Géricault aurait pu à la rigueur le voir à Londres où on le suit dans diverses collections depuis 1739; mais Ackermann n'a pas lu avec attention la description de Clément qui parle de «ventre et cuisses» et de «grandeur nature»; c'était donc probablement le «portrait» d'un sexe féminin comme en fera plus tard Courbet qui l'appellera «L'origine du monde». Il est probable que ce tableau érotique a été détruit.

Des études d'après nature de femmes nues n'apparaissent, et rarement, que dans des dessins (cat. 168 et 169) calqués par Alexandre Colin (cat. 170), mais le cat. 171 au caractère filiforme n'est pas de Géricault.

Dans le dessin à la plume (cat. 172), une femme a été dessinée en chemise, puis la poitrine dénudée; Colin, à qui ce dessin a appartenu, l'a calqué (cat. 172B) et il en existe le fac-similé (cat. 172A). Signalons neuf académies de femmes dessinées passées à la vente Faivre Duffer du 27 janvier 1870, sous les numéros 22 à 30.

Notre artiste paraît n'avoir jamais dessiné d'académie d'après le nu masculin. Il y avait pourtant dans la collection Eudoxe Marcille une belle étude de torse à la pierre noire (cat. 173), à laquelle l'estompe donne un modelé moelleux. L'académie d'homme (cat. 174), dessin noduleux et pauvre, qui lui est attribuée, est postérieure. La tête dessinée (cat. 175), qui n'est pas de meilleure venue, n'est pas non plus de la main de Géricault.

[1] Il changeait chaque mois.

[2] *Encyclopédie,* article académie I (1751), p. 57.

[3] *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture,* Paris, 1886, VII, p. 412.

[4] K. Clark, *Le Nu,* I, Paris, 1969, p. 383.

[5] Mme G. Crauk, *Soixante ans dans les ateliers des artistes. Dubosc modèle,* Paris, 1900, p. 50.

[6] L. Batissier, *op. cit.,* p. 4.

[7] *Ibid.*

[8] Vente après décès Charlet, 16 rue des Jeûneurs, Paris, 30 mars-2 avril 1846, numéro 276. «Etude académique par Géricault. Une autre du même» sans dimensions. On retrouve ces deux tableaux (n°s 7 et 9 de Clément); cette fois vendus séparément, à la vente Martial Marcille, Drouot, Paris, 14/15 janvier 1857, numéros 237 et 238, sans dimensions. Adjugés respectivement 39 et 41 francs. A la vente Camille Marcille, Drouot Paris, 8-9 mars 1876, numéro 16, le numéro 9 de Clément reparaît avec un renseignement supplémentaire: «Académie d'après le modèle Pécota. Un homme debout tire sur une corde h. 0,810; l. 0,640.» Adjugé 120 francs. C'est sans doute ce tableau qu'achète le Metropolitan Museum en 1952 sur le Rogers Fund.

[9] Archives Clément. Le dernier chiffre du millésime est incertain, mais il ressort du texte de la lettre (doc. 369 D).

[10] Pages 455/456, note 1.

[11] Au dossier Géricault de la Frick collection, Mme Clotilde Brière-Misme, chargée par cette fondation de réunir des documents en France, a porté en juillet 1946 la mention «Le modèle Cadamour vu de dos. Académie variante du n° 6 du catalogue Clément».

[12] Cf. L. Eitner, *Raft of Medusa,* fig. 44.

[13] Clément, *op. cit.,* p. 143. Pour Delacroix, voir doc. 290. Le problème du véritable patronyme de Gerfard sera étudié dans le chapitre du *Radeau.*

[14] Michelet, *op. cit.,* p. 257.

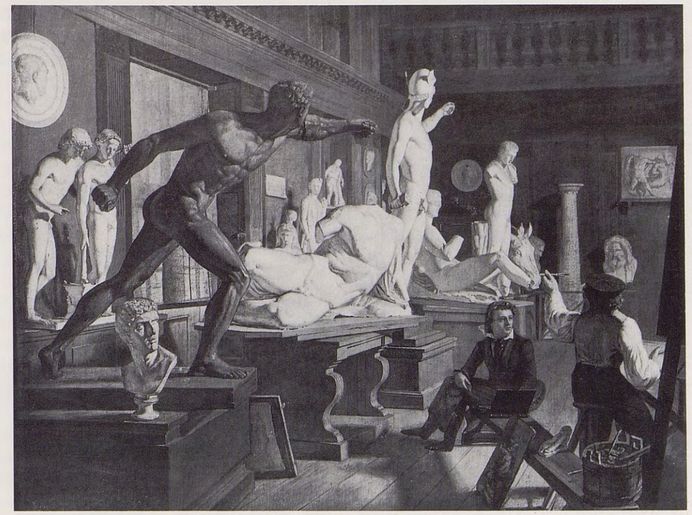


Fig. 229. *La classe d'étude d'après l'antique à l'Académie des Beaux-Arts de Copenhague*
Knud Andreassen (1808-1879)
Peinture. Oslo, Nasjonalgalleriet

ÉTUDES SCOLAIRES

Une tradition véhiculée par Batissier, recueillie par Michelet, voit en Géricault un révolté contre l'enseignement académique. A cette interprétation, il faut avouer qu'il a prêté lui-même, puisque dans son manuscrit sur la considération de l'état de la peinture en France qui doit dater du retour de Londres, il dit à propos des élèves de l'école: «N'est-il pas dangereux de les voir étudier ensemble pendant des années sous la même influence, copiant les mêmes modèles et suivant en quelque sorte la même route? Comment peut-on espérer après cela qu'ils puissent conserver encore de l'originalité?»[1] Et pourtant, concernant le même sujet, ne craignant pas de se contredire, il prétendait «qu'un artiste ne doit se livrer à ses inspirations que lorsque par des études sévères, par des travaux sérieux, il a acquis une longue habitude de l'art, lorsque le dessin est passé chez lui à l'état d'habitude»[2].

Cette longue habitude de l'art, il l'a acquise lui-même, grâce à un labeur persévérant. Son inventaire et sa vente après décès en témoignent. Qui plus que lui a copié d'après les maîtres et qui a autant fait d'académies d'après le modèle nu?

Clément, suivant Montfort, lui prête ces propos: «Il trouvait sans intérêt les sujets tirés de la Fable et de l'histoire ancienne. Notre histoire nationale lui paraissait tout aussi féconde.»[2] Pourtant, ces sujets tirés de la Fable et de l'histoire ancienne, nul plus que lui ne s'est préparé à les aborder. La chance ayant voulu que le vandalisme ait épargné un carnet de l'époque de sa jeunesse, le carnet Zoubaloff du Louvre, nous pouvons constater grâce à la partie la plus ancienne avec quelle méthode il s'est appliqué à devenir peintre de sujets antiques.

Tout d'abord selon sa manière d'utiliser ses carnets comme confidents et pense-bête – ainsi que le fera Delacroix –, il marque à la page 102 ses intentions:

«Virgile
matin Geog... (Géorgiques) peindre ens... cop.^r^. acad. Cabinet lire lectures amus.^tes^ et chevaux croquis d'après des antiquités lectures Sérieuses et sujets d'hist. arch^re^ Sculp^re^ et littérat.
notes: Société. quelques fois (sic)»

Programme austère, on le voit, puisque l'artiste ne s'accorde de vivre en société que quelquefois et de ne se distraire de ses lectures sérieuses (où l'on compte Virgile) et des sujets d'histoire que par quelques lectures amusantes.

A la page 105 du carnet, sous cinq croquis en buste de figures à l'antique, il a écrit «receuil *(sic)* des heros Grecs... ulisse... menelas». Puis, en travers de la page, sous l'indication «M^r^. Morel conservateur à l'hôtel d'Angivilliers», les mots «bibliothèque... gravures... homère», et de l'autre côté «médailles... antiques...» relèvent des mêmes préoccupations.

La moitié du carnet est remplie par des croquis au crayon, à la plume et au lavis d'après des compositions et statues antiques, des compositions de la peinture ancienne ou moderne. Très peu paraissent faits d'après nature, seulement, semble-t-il, les têtes de Caracalla et de César à la page 27 et un buste d'Antonin le Pieux en frère Arvale à la page 28, les atlantes de la collection Albani à la

page 38. Tout le reste est copié d'après des gravures et correspond au programme marqué sur le feuillet de 1810: «Février, m'occuper uniquement du style des maîtres et composer sans sortir et toujours seul.» Tous ces dessins minutieux et appliqués constituaient donc du travail à domicile.

La vente après décès indique quelques livres et gravures qui auraient pu servir à ce travail.

Mais, chose curieuse, sauf pour les gravures de Poussin, je n'ai retrouvé ni dans ce carnet Zoubaloff, ni dans les feuilles séparées de croquis de même nature, de dessins inspirés par ces ouvrages. Sur une autre feuille, qui sera étudiée par la suite, j'ai bien repéré une des danseuses d'Herculanum mais elle peut venir d'un autre recueil que les *Antichita d'Ercolano,* que peut-être d'ailleurs l'artiste acheta en Italie.

Les sources des croquis que j'ai identifiées et qui sont en grand nombre sont les suivantes:

- *L'Antiquité expliquée et représentée en figures,* de Bernard de Montfaucon, Paris, 1719, 5 t. en 10 vol. in-folio
- Les divers recueils de dessins de Flaxman
- Les diverses publications de Landon
- Les vignettes de l'*Œuvre* de Racine [1812]
- Les gravures de Normand

On peut penser que c'est dans une bibliothèque que Géricault a consulté cet incunable de l'archéologie française du célèbre bénédictin Dom Bernard de Montfaucon, qu'est l'*Antiquité expliquée*. Mais on a pu aussi le lui prêter, car ce qu'il y a emprunté, figures isolées ou compositions, se trouve disséminé dans le carnet au milieu des croquis faits d'après les gravures de Landon, de Flaxman ou les reproductions d'œuvres de Racine, d'après des dessins de Calmé.

C'est seulement tout récemment, à la suite de la réhabilitation du néo-classicisme, qu'on a mesuré la portée considérable qu'eurent pour l'inspiration des peintres de cette époque les gravures du sculpteur anglais John Flaxman (1755-1826). L'élément déterminant de la formation de cet artiste avait été la découverte de l'art grec à travers la collection de vases apportés en 1772 en Angleterre par Sir William Hamilton. C'est alors qu'il élabora ce style linéaire, ces formes vivant seulement par le contour, qui devaient être à l'origine à la fois de l'ingrisme, du nazaréisme et du pré-raphaélisme. Il passa deux ans en Italie et quand il revint en 1794, il rapportait avec lui la plupart des dessins dont il allait faire des recueils de gravures qui parurent à la fin du XVIIIe siècle:

The Odissey (1re édition, 1793)
The Iliad (1re édition, 1793)
The Tragedies of Aeschylus (1re édition, 1795)
Dante's Divine Comedy (gravée en 1793, publiée en 1807)

D'autres recueils furent publiés plus tard et n'intéressent pas notre propos[3].

La gravure, qui au XVIIIe siècle connut un magnifique développement, avait apporté une contribution considérable à la connaissance imagée des chefs-d'œuvre. Sur des planches généralement de grand format, les artistes s'attachaient à reproduire avec le plus grand soin, en taille-douce, le modelé, les lumières et les ombres. Mais ces gravures étaient longues à établir, elles étaient coûteuses et constituaient de véritables pièces de collection. Flaxman, par ses recueils, devait assurer le succès de la gravure au trait, exécutée rapidement, et par le moyen de laquelle le Français Landon allait procéder à une véritable diffusion à bon marché des chefs-d'œuvre des musées et des œuvres des Salons. La gravure au trait, comme procédé de reproduction, ne devait être détrônée que par la lithographie, d'exécution aussi rapide et qui présentait une très grande richesse d'expression. Mais pendant une génération l'œil des artistes fut éduqué par ces formes où les plus puissants volumes étaient réduits au contour, par cet univers de platitude dont le mensonge était particulièrement patent quand elles prétendaient traduire des reliefs.

Aussi Lorenz Eitner a-t-il tort de s'étonner de voir Géricault recopier les «inexpressive Homer Illustrations» de Flaxman[4]. David, quand parurent les belles *illustrations* d'Eschyle par Flaxman, s'était écrié: «Cet ouvrage fera faire des tableaux!» Ingres plaça Flaxman dans son *Apothéose d'Homère* et c'était justice. Goethe et Schlegel l'appréciaient. Millais, Holman Hunt, Rossetti le comptaient parmi ceux qu'ils disaient «immortels».

Les illustrations de Flaxman constituaient pour les artistes un répertoire inépuisable de gestes, d'attitudes, de compositions empruntées aux sources antiques et qui apportaient aux peintres en mal d'invention le plus grand secours. Ces véritables recueils iconologiques, propres à fournir aux élèves des Beaux-Arts, qui étaient appelés à inventer des compositions historiques et mythologiques, les formes et les figures des dieux et des héros, on savait que les peintres académiques en usèrent largement. Il est plus surprenant de voir, dans le carnet du Louvre, l'étude consciencieuse qu'en fit Géricault qui s'appliqua à en recopier en très grand nombre. On trouve des copies d'après l'*Odyssée,* l'*Iliade, Eschyle* aux pages 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 21, 22, 23, 24 et *Dante* aux pages 12 et 13.

Le peintre Charles-Paul Landon (1760-1826) avait inauguré en 1801 toute une série d'ouvrages publiant des œuvres antiques ou modernes ornées de gravures au trait qu'il commentait. En 1816, et lors du remaniement qui fut fait par le gouvernement de Louis XVIII de l'état-major du Musée du Louvre, il devint conservateur du Département des peintures, des dessins et de la chalcographie, succédant à Dufourny. Après sa mort, la publication des Salons fut poursuivie par sa fille, Mme Soyer, qui était un de ses graveurs[5].

Ses publications sont les suivantes:

Les Annales du Musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts, t. I à XVI, 1801-1808; *seconde collection, partie ancienne,* 4 vol., 1810-1821.
Les vies et les œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles, 1803-1817, 12 vol. in-4°.
Les Salons de 1808 à 1835 (sélection).

Landon fit travailler plusieurs graveurs, mais particulièrement Normand. Charles-Pierre-Joseph Normand (1760-1840) commença comme architecte, avant de se consacrer spécialement à la gravure, publiant les *Grotesques* de Raphaël, le *Recueil de Décorations intérieures* pour Percier et Fontaine. Il fut chargé en 1810 de dessiner et de graver une suite pour la *Description des Cérémonies et des Fêtes pour le Mariage de Napoléon et de Marie-Louise*. C'est un des graveurs les plus féconds de cette période. Entre 1802 et 1815, il n'a pas fait moins de sept mille estampes au trait et il a joué un rôle parallèle à celui de Flaxman.

Notons qu'à la vente Montfort, le 6 mars 1885, on trouvait au numéro 153:

> «Calques d'après Flaxman, par Géricault. Hercule et Cerbère
> Hercule, le Centaure et les Lapythes
> 2 calques
> Dessin à l'encre rehaussée de blanc
> (adjugé 35 frs à Dufour).»

Les gravures de Normand sont classées au Cabinet des estampes en vingt recueils[6]; elles sont souvent en planches tirées par quatre ou par huit, mais sans indication des ouvrages qu'elles étaient destinées à illustrer. Là, il est facile de retrouver celles qu'a imitées Géricault, mais il faudrait de plus longues recherches pour identifier les publications que l'artiste a eues en main.

Ces volumes de Landon, on s'étonne de ne pas les voir dans la vente après-décès, car tous les artistes devaient avoir ces précieux répertoires; peut-être à sa mort ont-ils été donnés à l'un de ses élèves, Montfort, Dedreux-Dorcy, Lehoux ou Jamar, ou partagés entre eux. A ces innombrables planches, Géricault a emprunté à peu près tout, des statues, des bas-reliefs ou des peintures antiques, des peintures anciennes, des peintures contemporaines.

On peut citer encore comme ayant fourni une iconographie aux artistes de cette époque, une autre série qui faisait concurrence à celle de Landon, bien que les gravures au trait fussent inférieures en qualité à celles-ci; elle était consacrée au Musée du Louvre, *le Manuel du Muséum français avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l'eau-forte, tous classés par Ecoles et par œuvre des grands artistes*. Par F.E.T. MDLIN. A Paris chez Treuthel et Würtz, an X-1802. Les initiales F.E.T. désignent François Emmanuel d'Emskerque comte de Toulougeon, membre de l'Institut. Le développement de l'ouvrage entre 1802 et 1810 comprend 7 volumes in-8 ou 4 volumes in-4. Comme beaucoup de livres d'images de cette époque, il fut d'abord vendu en livraisons.

Enfin, il ne faut pas oublier les volumes de la *Galerie du Musée Napoléon* parus en livraisons, dont les gravures ont été executées par Filhol et les commentaires rédigés par Joseph Lavallée. Ce sont de belles gravures en taille douce qui ont pu servir par exemple pour les copies d'après Poussin du carnet Zoubaloff (p. 16, 17, 37)[7].

Parmi les peintres anciens, les deux qui présentent le plus grand coefficient de fréquence sont Raphaël et Poussin, parfois mêlés dans les mêmes pages. De Raphaël, on trouve notamment des figures empruntées à l'*Ecole d'Athènes,* à la *Dispute du Saint-Sacrement,* à la *Bataille de Constantin,* à la *Genèse* des Loges, dont l'artiste avait un recueil.[8] Quant à Poussin, beaucoup de figures en sont prises à Landon, mais aux pages 69 et 71 il y a en pleine page des dessins montrant *Saint Pierre* et *Saint Paul guérissant l'estropié*[9] et la *Mort de Saphire* qui ont dû être faits d'après des gravures plus travaillées que des gravures au trait, dont nous savons que, précisément, Géricault avait un recueil.[10] On relève peu d'autres peintres anciens: j'ai remarqué Andrea del Sarto (p. 29), un *Concert* de quelque peintre flamand ou hollandais (p. 45) et pour Michel-Ange seulement un *Ignudo* (p. 38). Géricault ne découvrira Michel-Ange qu'en Italie.

Les contemporains sont représentés par Girodet (p. 8), Taillasson (p. 11), Drouais (p. 11), Gauffier (p. 10), le sculpteur Lemot (p. 11), David (le *Bélisaire* p. 19), mais en réalité, ils sont plus fréquents, si l'on tient compte des vignettes de l'œuvre de Racine.

James Henry Rubin a attiré récemment l'attention sur la renaissance du goût pour Racine sous l'Empire, à la fois au théâtre et dans les arts[11] et sur l'influence qu'eut le théâtre sur la peinture à ce moment. Exposé au Salon de 1802, le *Phèdre et Hippolyte* de Guérin[12] eut une répercussion considérable. Il fut passionnément discuté; les uns reprochaient à Guérin d'avoir transgressé Racine en faisant une sorte de synthèse de la pièce, d'autres y voyant au contraire la perfection du classicisme. Michel Bourdon disait: «Son tableau représente en même temps l'action tout entière et tous les personnages avec leurs caractères, leurs passions et tous leurs sentiments dans un seul aspect.»[13] Au Salon de 1810, Guérin récidivait avec *Andromaque et Pyrrhus,* où l'influence de l'art gestuel dramatique tel que le pratiquaient Talma, le régénérateur de l'art théâtral et la Duchesnois, est patente. Où les jeunes artistes pouvaient-ils puiser mieux qu'au théâtre des leçons pour cet art du geste que des manuels essayaient de leur enseigner en leur montrant précisément le parallélisme entre l'art de la scène et celui du tableau? Il me semble qu'il y a précisément dans le carnet Zoubaloff, à la page 4, une composition qui a été prise directement au théâtre, et non copiée sur quelque gravure, c'est la scène VI de l'acte V de *Britannicus* qui fait s'affronter Agrippine et son fils.

Palliot de Montabert, qui a cherché les interférences entre la peinture et le théâtre, dit que: «Beaucoup de peintres vont s'installer au théâtre, ils trouvent des études plus commodes et plus faciles que celles qu'ils devraient faire devant la nature.» Le même auteur déclare que: «Les signes de la scène sont très frappants et très perceptibles, et ils nous affectent aussi vivement au moins que les signes de tableaux... Ce sont de vraies peintures animées circonscrites dans un cadre plus ou moins étendu mais qui est déterminé et qui fixe et concentre notre attention.»[14]

Nous avons, de toute façon, la preuve que Géricault s'est beaucoup intéressé à Racine puisqu'il a copié avec

application nombre des vignettes faites pour les œuvres de ce poète d'après des dessins de Calmé. Il a également copié quelques-unes des gravures publiées par Landon en 1809 dans les *Annales... tome complémentaire,* d'après les lithographies publiées par Didot dans son Racine en 1801. Didot avait commandé ces gravures à divers artistes. Girodet a illustré *Andromaque* que *Phèdre;* Gérard, *Alexandre, Iphigénie* et *Bajazet;* Chaudet, *Britannicus, Esther et Athalie;* Peyron, *Mithridate;* Serangeli, *Bérénice;* Moitte, *La Thébaïde;* Taunay, *Les Plaideurs*. Géricault a reproduit plusieurs de ces vignettes aux pages 3, 8, 9; aux pages 43 et 44, il a copié un autre recueil d'après des dessins de Calmé. On voit qu'il s'est intéressé à *Andromaque, Phèdre, Iphigénie, Esther, Athalie, Mithridate, La Thébaïde* et même aux *Plaideurs*.

C'est peut-être en recopiant ces gravures du théâtre de Racine qu'il a pris le goût de ce format vignette qui lui fera, de mémoire, croquer une attitude, ou même une composition toute entière, en format parfois minuscule.

Le succès de Racine est prouvé par le nombre d'éditions illustrées qui ont été faites dans le premier quart du XIXe siècle. Les voici d'après Pons (A.-J.). *Les Editions illustrées de Racine* Paris, A. Quentin, 1878:

1801 Imp. Didot 3 vol. gr in-fol. 57 pl.
1805 Paris, Pillot jeune 4 vol. in-18. Gravures très fines non signées. Doivent être de Coiny.
1807 Œuvres de Racine, avec des variantes publiées par Petitot. 5 vol. in-8°, 13 pl. gravées par De Ghent, Roger Simonet et Thière.
1808 Paris, Lenormand, 1808 7 vol. in 8°.
1810–1811 Œuvres compl., figures dessinées par Moreau le jeune 4 vol. in-8° et gravées sous sa direction.
1816 Théâtre complet de J. Racine, orné de 57 gravures d'après les compositions de Girodet, Gérard, Chaudet, Prud'hon, Paris P. Didot 3 vol. in 8°, réduction de l'édition de 1801. Elles se vendaient séparément 57 francs. Plus tard Calmé a reproduit les mêmes figures au trait pour illustrer l'édition Petitot, donnée par le veuve Dabo en 1825.
1820–21 et 22 6 ou 7 vol. in-8° Didot fig. d'après Gérard, Girodet, Prud'hon, Desenne etc.
1824 Paris, Dupont 5 vol. in 8°, fig. d'après Desenne, Chaudet, Deveria.

La manière de travailler de Géricault est curieuse et assez désordonnée. Il y a des pages entières de Flaxman ou de Landon, mais le plus souvent il mêle les figures venant de l'un et de l'autre et particulièrement Raphaël et Poussin avec l'antique, comme d'ailleurs le fait Landon dans un même tome de ses *Annales*. Parfois, il tire d'un de ses modèles une composition entière, mais le plus souvent il en isole un personnage, une attitude, un geste, une tête, une main, un pied. Tout fait penser que ces pages de croquis ont été exécutées en quelques jours, l'artiste ayant autour de lui les différents livres à copier et les feuilletant sans guère de méthode, presque au gré de sa flânerie.

Où Géricault a-t-il pu avoir à sa disposition tous ces recueils d'estampes et ces livres dont il a littéralement fouillé l'imagerie? M. Jacques Lethève[15] nous a apporté la réponse en nous révélant que, dès 1810, Géricault fréquentait à la Bibliothèque Nationale le Cabinet des estampes comme en témoigne le Registre des cartes de travail établi à partir de 1809 et sur lequel il est marqué qu'il lui a été donné une carte le 20 février 1810 (doc. 36). En feuilletant ce registre au cours des années, on retrouve bien des artistes venus là chercher de la documentation. S'il est normal d'y voir écrit le nom de «Mr Eugène de la Croix» en 1816 (il avait 18 ans), il est plus surprenant d'y rencontrer celui de Corot qui ne copiait guère que la nature, et cela à 37 ans (en 1834). Le nom de Landon y figure. A l'époque où il était possible d'emprunter, faculté qui sera supprimée plus tard, le nom de Landon est porté comme emprunteur, notamment pour «40 estampes détachées de l'œuvre de Raphaël» (20 fructidor an 13). Landon venait donc chercher là les estampes qu'il emportait chez lui pour que soient établies plus commodément les gravures au trait de ses *Annales du Musée*.

Souvent Géricault ne copie pas servilement, mais il lui arrive de modifier quelque détail, d'interpréter ou même parfois d'inverser, ce qui chez lui est une habitude qui tourne à la manie.

Mais, surtout, il est intéressant de voir comment il se comporte artistiquement vis-à-vis de ses modèles. Certes, parfois, il attaque directement à la plume, mais généralement il trace d'abord le croquis au crayon et si légèrement qu'il est à peine visible, et il le repasse à la plume en introduisant quelques modifications. Cependant, il est rare qu'il garde le pur dessin au trait, tel qu'il l'a copié. Le plus souvent il le traite comme un canevas qui lui sert, au moyen du lavis de sanguine ou de brun, à construire un modelé. Cette mutation qu'il fait subir à ces figures est essentielle. *Il refuse donc la platitude du dessin au trait,* et comme généralement il simplifie les formes, allant parfois jusqu'à réduire un visage à un ovale, ou cherchant une stylisation cubiste à la manière de Cambiaso, on peut dire qu'il se conduit en peintre, ou mieux en sculpteur, plutôt qu'en dessinateur. Ainsi ces copies ne sont-elles pas de purs plagiats, mais des créations originales, et il y a dans ces formes, dont le modelé est traité en abrégé avec tant de savoir, l'annonce de ce que seront les corps statuaires de *La Méduse;* bien que les nus soient dans le carnet plus rares que les drapés, on se rend compte, à voir ces petits dessins, qu'il y avait en Géricault, s'il l'eût voulu, l'étoffe d'un peintre à la manière antique dans le sillage de David.

Même lorsqu'il s'en tient au trait, son tracé n'a jamais la rigidité de ses modèles; la ligne est nerveuse, dynamique, souvent brisée, dirigée par une main qu'on sent impatiente. Les attitudes choisies pour copier sont très diverses, certaines tirées de statues ou des figures de Raphaël ou de Poussin sont statiques, mais souvent l'artiste est intéressé par les gestes de l'action, allant même jusqu'à la violence.

Les plus curieux de ces dessins sont peut-être ceux qui sont tirés des vignettes de Racine. Ils montrent les trois états: dessin, plume et lavis. La page 44, où il y a cinq

scènes *d'Iphigénie,* de *Mithridate,* des Frères ennemis ou d'Andromaque, relevées au lavis, donnent un aspect vraiment monumental à ces croquis minuscules, traités d'un pinceau cursif.

C'est tardivement que Géricault, nous le verrons, a renoncé à être un peintre classique puisant ses sujets dans la tradition humaniste. Ce genre de dessin très appliqué d'après l'antique que nous avons étudié, il a continué à le pratiquer très tard puisqu'on retrouve des exemples dans cat. 235, qui peut être daté avec certitude entre mars 1815 et juin 1816, puisqu'il parle du gouverneur général Brayer; comme l'a montré Lorenz Eitner, Michel-Sylvestre Brayer fut gouverneur général de Versailles entre ces deux dates.

A l'exposition Géricault de Bernheim-Jeune, en 1937, figurait la rubrique suivante:

Sujets inspirés de l'Antique
78 Album de la première jeunesse de Géricault. Il est composé de 61 feuilles recouvertes de dessins au crayon d'après l'antique, d'après Raphaël, Poussin, Flaxman et, d'après *Les Sabines* de David.
Il contient aussi des compositions et une dizaine d'études «d'écorchés» à la plume et à l'aquarelle, ainsi que des notes de la main de l'artiste. 0,19 m-0,24 m.
Cet album paraît antérieur à celui que possède le Louvre.
App. à M. P. Dubaut.»

Qu'est devenu ce carnet? Il est surprenant qu'un document aussi exceptionnel n'ait jamais fait l'objet d'aucune étude. A-t-il été dépecé?

D'autres carnets contenant des études de ce genre ont dû être distribués en feuilles, parfois elles-mêmes découpées, à en juger par les dessins et croquis épars faits d'après les mêmes modèles que le carnet Zoubaloff vers 1812.

On y retrouve des références à Montfaucon (cat. 230, 231, 246, 247), à Flaxman (cat. 243), à Landon (cat. 240). Les caractères graphiques sont les mêmes dans les trois états: croquis au crayon, silhouettes à la plume; modelés au lavis. Un certain enchaînement lie tous ces dessins.

Au revers du lavis cat. 239 *(Eros et Apollon)* sont dessinées à la mine de plomb trois statues reproduites dans Landon d'après le Musée des Antiques du Louvre; une de ces statues, qu'on appelle Matrone Romaine, est à nouveau dessinée à la pierre noire (cat. 241) et à la page 12 de l'album Zoubaloff (cat. 187), mais la conduite du trait semble indiquer (cat. 241) une étude d'après nature. Les numéros (cat. 230, 231, 232) proviennent d'une feuille qui a appartenu à Coutan-Hauguet et qui a été tranchée en long pour donner trois dessins coupés de manière à former trois frises; le verso (cat. 233) montre les fragments d'un héros casqué de profil à droite, portant lance et bouclier, qui se retrouve deux fois, dont une inversée dans cat. 234, qui paraît intact (h. 0,213; l. 0,282). Le dessin de Stockholm (cat. 236) au trait est dans le même caractère que cat. 237.

Une feuille intacte avec un dessin d'après la *Vénus Médicis* (cat. 244) porte des annotations d'adresses. Ce dessin a pu être fait d'après l'original qui se trouvait alors au Musée Napoléon[16]. Inspiré du *Cabinet de l'Amour* de Le Sueur le cat. 274 tiré de Landon, est une feuille intacte, ayant conservé ses dimensions, au revers de laquelle est un cortège bachique. Le cat. 246, tiré de Montfaucon, coupé au carré; *Pégase se désaltérant dans l'Hypocrène* (cat. 237) est également une feuille intacte.

Au revers de cat. 243, tiré de Flaxman, un dessin herculéen montrant l'étranglement d'un homme est d'une époque postérieure. Géricault a utilisé plus tard cette page blanche; cela lui arriva souvent, ce qui ne rend pas l'exégèse facile; il en est de même pour cat. 245, une figure drapée à l'antique avec au dos un homme pleurant sur une femme naufragée.

Le cat. 238 dessin donné par His de la Salle au musée d'Alençon n'est pas un calque d'après l'un des cavaliers du Parthénon, comme le dit le catalogue de ce musée, ni une amazone à cheval ainsi qu'il est qualifié à l'exposition du Centenaire mais un éphèbe grec à la lance d'après Flaxman ou Montfaucon.

On peut être étonné de rencontrer dans le carnet Zoubaloff aussi peu de croquis faits d'après les originaux mêmes, particulièrement des antiques qui étaient alors si nombreux au Musée Napoléon, les chefs-d'œuvre du Vatican ayant été cédés à la France par le Traité de Tolentino. Je ne vois guère comme capable de retenir notre attention à ce titre que les pages 28 (cat. 203) et 38 (cat. 213). Les trois statues à gauche, au haut de la page 38, sont à identifier. Quant aux deux atlantes, ce sont des antiques de la Villa Albani qui ont été échangés avec des caryatides de la collection Mazarin, à une date qui reste indécise, mais on les trouve inscrits sous les numéros 183 à 196 dans l'*Inventaire général du Musée Napoléon, Sculpture Ire partie,* registre datant de 1810[17]. Ils étaient quatre et avaient été installés au fond de la salle dite du Tibre comme supports d'une architecture factice composée avec des éléments anciens, comme on aimait faire à cette époque. Je les ai encore vus en cette place peu avant la dernière guerre; à la suite de la réfection opérée à ce moment-là des galeries antiques, ils furent mis en réserve. Quant à la page 28, le buste de Lucius Verus ou de Marc-Aurèle peut avoir été fait d'après un dessin, mais celui d'Antonin le Pieux en frère Arvale (cat. 203A) est certainement d'après nature; cet empereur fut transporté du château d'Ecouen au Muséum dès la fondation de celui-ci; il est retourné aujourd'hui à Ecouen transformé en Musée de la Renaissance.

Cette façon d'exercer la mémoire pittoresque par des copies inlassablement répétées de reproductions d'antiques ou de tableaux de maîtres, le plus souvent dans un petit format, allant jusqu'à la vignette, de manière à constituer un répertoire de formes, d'attitudes, de gestes, se retrouve dans l'éducation des grands peintres de cette époque. La manière dont Ingres dessinait les antiques est tout à fait semblable à celle de Géricault, et cela même dans son âge mûr[18]. Pour prendre un autre exemple en Angleterre, Thomas Rowlandson a laissé aussi de nombreuses études dessinées de ce genre. Il dut avoir des

sources identiques à celles de Géricault, car on rencontre des dessins de l'un et de l'autre inspirés par les mêmes modèles[19].

On voit donc combien est fausse l'opinion, traditionnelle depuis Batissier, qui fait de Géricault un révolté contre l'enseignement classique. Et, en 1820, ne fit-il pas le déplacement afin d'aller voir David pour lequel il avait une profonde admiration?

Le calque Colin (cat. 275) d'après un nu féminin est une copie simplifiée d'une gravure de Giorgio Ghisi d'après Luca Penni *Vénus piquée par un buisson de roses;* le cat. 276 est copié d'après une *Pietà* d'Alexandre Tiarini qui est au Musée de Bologne ne paraît pas de la main de Géricault. Plus dans l'esprit du maître est un dessin à la mine de plomb (cat. 277) montrant un cadavre soutenu par un homme à peine esquissé qui ne peut être Joseph d'Arimathie, car sur les mains du cadavre pas de trace de clou. C'est bien un *Ensevelissement du Christ* que représente le cat. 248. L'aquarelle de l'Ecole des beaux-arts (cat. 267) est aussi d'après une estampe de Marco da Ravenna; elle doit être tout à fait des débuts de l'artiste et rappelle les recherches des compositions religieuses (cat. 457, 458, 459) calquées par Alexandre Colin qui seront étudiées plus loin. Le dessin du Musée Bonnat (cat. 268) n'est pas fait d'après un tableau vu à Rome en 1816, comme le dit le catalogue d'une exposition de ce musée en 1964; ce dessin au revers duquel est une écurie (signature de Géricault!) est une esquisse d'après le tableau de Doyen, aujourd'hui à l'église Saint-Roch de Paris, représentant un miracle de *Sainte Geneviève guérissant les Parisiens du mal des Ardents*. Géricault aurait pu le faire d'après Landon, qui l'a reproduit dans ses *Annales* de 1802. Cependant, il a pu voir le tableau lui-même qui, remis à l'administration du Louvre en 1799, a été exposé en 1809 au Musée spécial de l'Ecole française qui était à ce moment-là à Versailles; il ne fut rendu à Saint-Roch qu'en 1829[20]. Il était normal que Géricault se fût intéressé à ce tableau qui a un caractère extraordinairement pré-romantique; le fait qu'il exécuta l'esquisse (cat. 268) légitime qu'on lui attribue la belle aquarelle (cat. 269) reproduisant une tête de malade faisant un geste de supplication vers la sainte, qui a appartenu au duc de Trévise et qui a longtemps passé pour être une étude d'un matelot de la scène de la Mutinerie du *Radeau de la Méduse,* à qui il ressemblait fort, en effet. Sans doute Géricault a-t-il utilisé son étude. Un lavis aussi poussé ne peut avoir été fait que d'après la peinture elle-même. Et cela prouve qu'il a travaillé au Musée de Versailles, puisque pendant la Révolution et l'Empire ce tableau y était conservé[21]. Une certaine timidité dans le maniement du pinceau indique une œuvre de jeunesse. Les deux figures nues à la plume et au lavis, calquées par Alexandre Colin (cat. 253), Géricault a dû les voir au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale. Elles représentent Cérès et Thétis et sont des interprétations stylisées des gravures de Ceraglio d'après Le Rosso. Ces gravures de la série de vingt dieux dans des niches ont servi elles-mêmes de modèles à Jacob Buick, Ducerceau, l'école de Marc Antoine. Géricault a peut-être copié un de ces intermédiaires.

Peut-être a été fait aussi d'après une gravure du cavalier barbare (cat. 254) qui ressemble fort à un cavalier de la fresque des Stanze *Attila devant Rome arrêté par saint Léon,* avec cependant quelques différences; je ne le connais que par un calque d'Alexandre Colin. Un dessin à la pierre noire d'après un personnage du plafond de la Sixtine est trop lourd pour être de la main de notre artiste (cat. 271).

En revanche, la *Crucifixion de Saint-Pierre* (cat. 272) est un croquis d'une remarquable maîtrise qui pourrait être postérieur. Je n'ai pas identifié le modèle. Peut-être est-ce un dessin d'imagination.

Probablement aussi d'après un maître ancien est la *Femme nue étendue* (cat. 273) du Musée de Besançon. Elle ressemble beaucoup en sens inverse à l'une des deux nymphes de Palma Vecchio à l'Institut Staedel de Francfort. Peut-être y eut-il d'après ce tableau une gravure que Géricault aura interprétée.

Citons pour finir divers dessins d'après l'antique et d'après les maîtres attribués à Géricault dans des ventes et des expositions et que je n'ai pas retrouvés.

Imitation de Teniers
sans dimensions
Numéro 43-44 vente Drouot, Paris, 27 janvier 1870.

Combat de Thésée avec une amazone
Lavis de brun, h. 0,13; l. 0,20
Prêté par Etienne Arago à l'exposition des Dessins de l'Ecole moderne, Ecole nationale des beaux-arts au profit de la Caisse de l'Association (n° 307) en 1884.

Combat de centaures et d'amazones
h. 0,03; l. 0,045
h. 0,04; l. 0,05
Deux croquis dans un cadre
Numéro 64 Exposition hôtel Charpentier, 1924.

Ecce Homo
d'après un maître italien
Plume sur calque, sans dimensions. Collection Binder. Appartenait à M. Pierre Dubaut, numéro 67 Exposition hôtel Charpentier, 1924.

Faune offrant une corbeille de fruits à une déesse
d'après Le Barbier
Plume sur calque, dimensions non indiquées. Collection Binder. Appartenait à Pierre Dubaut, numéro 68 Exposition hôtel Charpentier, 1924.

Copie d'après Rubens
sans dimensions
Numéro 47 Exposition Künstlerkopien, Kunsthalle, Bâle, 1937.

Copie d'après une figure antique
sans dimensions
Numéro 48 Exposition Künstlerkopien, Kunsthalle, Bâle, 1937.

Personnage couronné dans un char
Dessin à la plume avec rehauts de blanc, sur papier calque, h. 0,0186; l. 0,218
Numéro 21 vente Paris, Drouot 2 juin 1966.

Feuille d'études d'après l'antique
A gauche Niobides à genoux, à droite Mars et Vénus, indiquées par le professeur Hans Möbius comme faites d'après les groupes des Offices.
Mine de plomb sur papier calque, marouflé sur carton, h. 0,25; l. 0,30
Collection Binder, Paris; Collection Tewes, Brême. Numéro 136 Exposition Von Delacroix bis Maillol, Kunsthalle, Brême, 1969.

Du même esprit sont d'autres feuilles, celle du cat. 270 qui doit être la prétendue *Etude d'après la statue équestre de Marc-Aurèle,* passée en vente publique en 1865, et qui n'est autre qu'un dessin d'après la statue de Novius Balbus pater, du Musée de Naples, faite d'après une gravure de Normand, cette statue dont il fera plusieurs études au cours de son voyage d'Italie sur le carnet de Zurich. Ce dessin sage et scolaire, appliqué, à la mine de plomb, est au verso d'un dessin très cursif à la plume montrant un *Cuirassier chargeant* qui doit dater de 1812; sur les deux pages de cette feuille de l'Ecole des beaux-arts, Géricault nous présente ses deux faces du moment: l'élève encore docile et le créateur qui s'émancipe. Deux tendances contraires se disputent son art.

Le cat. 255, du Musée d'Alençon, n'est pas une académie d'homme nu, comme l'indiquent le catalogue du musée et celui de l'exposition du Centenaire, mais une étude d'après le Jason de Scopas, provenant de la villa Adriana à Tibur. Le modelé est obtenu par la hachure, et le dessin a dû être fait d'après la statue même et non d'après une gravure. Or, un autre exemplaire appartient au Musée du Louvre; il provient des antiques de Versailles. Il avait été acheté par Louis XIV en 1685.

On n'en finirait pas de relever les évocations d'antiques qui reviennent sous sa plume, par exemple ces griffonnages de chars antiques qu'on trouve sur une feuille coupée et au revers de recherches pour le *Déluge* (cat. 256). Le char (cat. 257) a perdu son attelage du fait d'un découpage, sans doute pour mettre en valeur un dessin du verso qui m'est inconnu.

A cette série, on pourrait être tenté de rattacher les cat. 258 et 259 qui montre des croquis d'après le *Ravissement de saint Paul* du Dominiquin, les *Noces de Thétis et Pelée* d'Annibal Carrache au Palais Farnèse, et la *Bataille de Constantin* d'après Raphaël et Jules Romain, mais le trait est lourd et rondouillard, l'écriture n'a pas les caractères graphiques de celle de Géricault et, au surplus, vérification faite, aucune des adresses portées sur le verso ne figure aux almanachs contemporains au temps de l'artiste. Un dessin à deux faces, où l'on voit notamment l'Antinoüs égyptien, trouvé dans le Canope de Tivoli et placé au Vatican à la fin du XVIIIe siècle, ainsi que des croquis des fesses et jambes de l'*Hercule Farnèse,* est passé récemment deux fois en vente publique sous le nom de Géricault (cat. 260 et 261). Son graphisme hésitant et faible est très éloigné de celui du maître. L'inscription «M[rs] Le Béchu et Coutan sont venu *(sic)* pour avoir l'honneur de voir Monsieur Géricault 2 mars 1820», et, d'une autre écriture, «Garde main de Géricault V.D.» sont des fantaisies.

Une tête de femme éplorée, calqué à la plume par Colin (cat. 262) n'est autre qu'une étude de la tête de Madeleine dans la *Pietà* d'Annibal Carrache, au Musée du Louvre. Trois croquis au crayon noir, d'une facture assez scolaire et peu apparentée à celle de Géricault, sont des études d'après la *Bataille de Constantin* de Raphaël (cat. 263, 264 et 265). Inspiré également de Raphaël, avec quelque transformation, mais celui-là authentique, est un dessin à la plume et au lavis (cat. 266); il découle de l'emblème de la Force d'après une gravure de Marc-Antoine.

Quelques-unes des figures qui doivent provenir d'un carnet éclaté forment une sorte de petit cycle de l'Amour: le cat. 249, qui paraît également une feuille intacte, montre Eros enchaîné, thème favori de la littérature hellénistique étudié par Panofsky; l'Amour est châtié par Psyché. Le cat. 239 est aussi intact; Apollon musagète et archer tourne le dos à l'Amour. Du cat. 250, où l'Amour se voit enlever son arc par une Vénus praxitélienne, je ne connais qu'un agrandissement photographique d'un panneau d'accrochage de l'exposition Bernheim-Jeune en 1937, où il figurait, ce qui exclut qu'il ait fait partie du carnet précité figurant au numéro 78 de ladite exposition.

Le cat. 251 est également une feuille dans son état normal, on y voit trois fois un Hermès praxitélien ou scopasique dont je n'ai pas retrouvé le modèle dans l'art antique. Si le dessin nous paraît d'un caractère un peu différent, c'est qu'il est affaibli par le calque, qui est de Colin. Le très beau dessin à la mine de plomb (cat. 242), qui a été découpé, reproduit un des *ignudi* qui encadrent des médaillons de la Galerie Farnèse des Carrache. Ce trait très classique est un peu insolite chez Géricault, mais au dos se trouve un croquis d'après une Matrone romaine du Louvre (cat. 241) dont il a été parlé plus haut et dont la facture est bien celle de notre artiste. Cet *ignudo* a dû être fait d'après une gravure[22].

Divers croquis à la plume, assez malhabiles encore, se trouvent sur une feuille (cat. 252); ces figures inversées d'après la Galerie Farnèse sont faites d'après une gravure et leur facture encore timide indique la période de jeunesse.

Comme il l'a fait avec le carnet Zoubaloff, Géricault a emporté en promenade un carnet dont certaines pièces qui viennent d'être étudiées doivent provenir; sur une feuille complète (cat. 247), où l'on voit un dessin au trait d'après une gravure de Montfaucon, d'un bas-relief d'un *Combat des Amazones,* au verso se trouve une vue qui doit être Belleville au lavis qui, par transparence, a en partie altéré le dessin à la mine de plomb de l'antique. Ce dessin sera étudié plus tard avec les vues de Montmartre.

Les bas-reliefs du Parthénon, ceux du temple d'Egine, ceux du temple d'Apollo Epicurius à Bassae, dans le Péloponèse, furent les premiers ensembles de sculpture grecque

révélés à l'Occident. Découverte par une expédition internationale dont l'architecte anglais Cockerell faisait partie (fig. 230), les bas-reliefs du temple de Bassae, qui avaient été achetés à Zante en 1812 pour le British Museum, étaient publiés à Rome dès 1814 en gravures au trait exécutées par Ruschweyh d'après les dessins originaux de Gio Maria Wagner[23].

Il existe à l'Ecole des beaux-arts, donnés par His de La Salle en 1869 et 1876, comme étant de Géricault, seize calques à la plume d'après ces gravures. L'un d'eux (cat. 285) porte au bas la mention «Géricault». Se pourrait-il que ces pièces soient incluses parmi les «quarante-cinq calques d'après les ouvrages antiques» que Clément signale au bas de la page 363 de son livre comme faisant partie de la collection Binder?

Il y a très peu de chances pour qu'il en soit ainsi.

En effet, une partie des calques His de La Salle sont données dès 1869. Or, la note de Clément reste inchangée entre 1867, 1868 et 1879. Je sais bien qu'il n'a pas toujours révisé son catalogue en tenant compte des propriétaires ultérieurs, mais il est plus vraisemblable de penser que la collection Binder était encore complète lorsqu'il a fait sa troisième édition.

Le rapprochement de la note de Clément avec les calques de l'Ecole des beaux-arts a été fait par Lee Johnson sans tenir compte de ce problème de dates.

Il est à remarquer également que tous les dessins de cette série, sauf deux, portent un cachet ancien de l'Ecole, assez important (Lugt 803) qui a été remplacé ensuite. Or, les deux dessins qui portent un cachet plus petit et plus tardif (Lugt 831) sont ceux pour lesquels nous faisons plus loin l'hypothèse d'une feuille coupée en deux.

Ces calques ont donc été donnés en deux fois par His de La Salle; la première donation en 1869 comprend onze feuilles sur monture bleue correspondant au *Combat des Amazones*. La deuxième sur monture blanche comprend cinq feuilles: elle correspond au *Combat des Centaures et des Lapithes*. Sur ces montures, figure de la même écriture la mention du sujet et l'indication «coll. His de la Salle». Ils sont exécutés soit au crayon, soit à la plume, les calques au crayon étant très supérieurs à ceux qui sont exécutés à la plume. Ils reproduisent exactement les gravures, sauf pour la planche 22 (cat. 292); comme l'a remarqué Lee Johnson, l'artiste n'a pas suivi exactement le tracé du modèle, mettant en ligne continue ce que le graveur avait tracé en pointillé pour indiquer une partie manquante. Le dessin reproduisant cette planche est le seul de la série qui porte le numéro de la planche de Ruschweyh correspondante, inscrit en haut à gauche. Rigoureusement exacts, sans aucune part l'interprétation, ces calques n'ont donc aucun caractère graphique propre à les rattacher à Géricault plutôt qu'à un autre, et l'information de Clément est trop vague pour nous apporter quelque certitude.

Où Géricault aurait-il vu l'ouvrage sur ces bas-reliefs, publié à Rome en 1814? A Paris avant 1816, à Rome en 1816 ou 1817, à Londres enfin en 1820 ou 1821, où il aurait pu avoir l'attention attirée par l'un des découvreurs du temple qu'il rencontra en cette ville, Cockerell? A toutes fins utiles, comme indice éventuel, je publie, tiré d'un album de Paul Huet, un dessin à la mine de plomb d'Auguste (fig. 231), fait non d'après le bas-relief lui-même mais d'après la gravure au trait de Ruschweyh (pl. 10) dont il a ombré les contours pour lui donner du relief[25]. Auguste était à Londres en 1821 en même temps que Géricault et ils ont rencontré tous deux Cockerell ensemble; l'objection est cependant qu'à Londres Géricault n'avait plus guère la tête à l'antique. Pourtant, il imita en cire un des moulages des bas-reliefs du Parthénon rapportés par Lord Elgin.

A la vente du «Cabinet de M. Colin» le 22 décembre 1859 on trouve la mention suivante:

«Géricault

65. Bas-reliefs du temple d'Egine, etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés.»

En effet, il en fut fait deux lots, dont l'un s'est vendu 30 francs, l'autre 20 francs.

A priori, il n'est pas impossible que Géricault ait vu les bas-reliefs du temple d'Egine. Ceux-ci, achetés à Zante pour le prince Louis de Bavière le 6 novembre 1812 (ils avaient été excavés en 1811), furent envoyés à Rome en 1815 et restèrent en 1816 dans l'atelier de Martin Wagner, peintre et courtier du prince Louis, dans sa villa Malta. En été 1816, ils passèrent dans l'atelier de Thorvaldsen, piazza Barberini, pour y subir une importante restauration qui fut achevée en mars 1817; mais ils ne vinrent à Munich qu'en 1828, pour devenir le principal ornement de la Glyptothèque inaugurée en 1830[26]. Or, à l'automne de 1816, Géricault était à Rome où il fut, sauf un voyage à Naples, jusqu'à la fin de 1817. Et, précisément, il a noté sur une des couvertures du carnet de Zurich d'aller voir le «cavaliere Torvalsen»[27]. On peut supposer aussi qu'à Londres il a pu avoir connaissance de l'ouvrage de Gio Maria Wagner précité; enfin, chez Cockerell qu'il a fréquenté (doc. 194, 195, 199, 202 à 205, 207), qui avait été un des inventeurs du temple d'Egine, comme il l'avait été d'ailleurs de celui de Bassae, il a pu avoir accès aux dessins dont celui-ci se servit plus tard pour illustrer son livre: *The Temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigallia in Arcadia.*

Cependant, le chiffre de quinze dessins de la vente Alexandre Colin est fort proche de celui des seize de l'ensemble des calques de Bassae donnés par His de La Salle à l'Ecole des beaux-arts. On peut même expliquer la différence d'une unité si l'on admet que les numéros (cat. 285 et 290), qui sont plus petits que les autres et qui représentent la partie gauche de la planche 14 et la partie droite de la planche 20 de Ruschweyh, ont été découpés dans un dessin plus grand[28], ce qui s'expliquerait par le fait qu'ils représentent deux épisodes différents. Au numéro 65, à l'indication «Egine», il est ajouté «etc». Colin n'aurait-il pas confondu Bassae et Egine? His de La Salle aurait rétabli la mention correcte.

Il ne peut guère être question de contester l'authenticité des dessins que de son vivant, en 1859, Colin a fait vendre comme Géricault. Il y a donc eu des dessins de Géricault

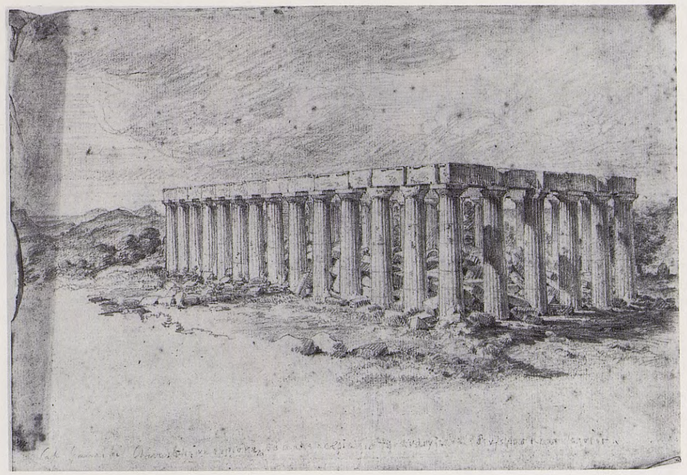


Fig. 230. *Le Temple d'Apollo Epicurius à Bassae*
d'après un dessin de Cockerell à la mine de plomb, h. 0,218; l. 0,318.
British Museum Londres.
Exp. Néo-classicism, Londres 1972, nº 539.

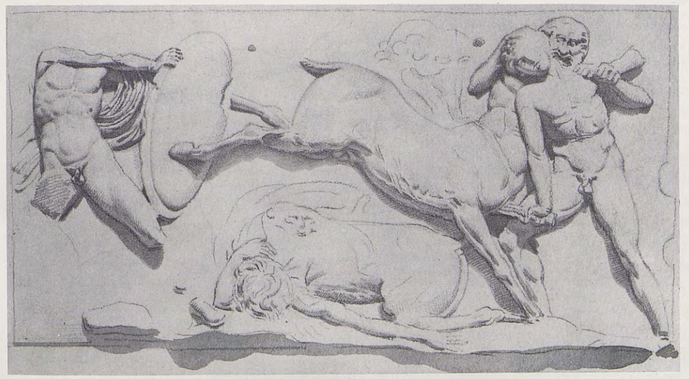


Fig. 231. Jules Auguste. Dessin en manière de bas-relief d'après nature d'un panneau de la Centauromachie provenant du Temple d'Apollo Epicurius à Bassae, inspiré de G. M. Wagner et F. Ruschweyth. *Bassorilievi Antichi della Grecia...* Rome, 1814. Tiré d'un album factice constitué par Paul Huet et comprenant des dessins de divers artistes de son temps. Collection particulière.

d'après des bas-reliefs grecs. Si ce ne sont pas ceux de l'Ecole des beaux-arts, que sont-ils devenus?

Par ailleurs, les quarante-cinq calques que Clément signale comme se trouvant dans la collection Binder pourraient faire penser qu'une série consacrée à Egine, et provenant de la vente Colin, se trouvait parmi ceux-ci. Il peut y avoir eu en outre des calques d'après des dessins ou gravures d'autres monuments que Bassae et Egine. Signalons à toutes fins utiles qu'il a été montré en février 1884 à une exposition de l'Ecole des beaux-arts, sous le nom de Géricault, un *Combat de Thésée avec une Amazone,* en lavis de brun (h. 0,13; l. 0,20) de la collection Etienne Arago, que je n'ai pas retrouvé.

Voici l'état de la question. Ces calques conservés à l'Ecole des beaux-arts n'ont, de toute façon, aucun caractère artistique. Leur seul intérêt est de prouver quelle attention Géricault apportait à l'antique.

Quant aux *Neuf dessins de bas-reliefs d'Athènes,* lot 28 de la vente Colin du 7 avril 1847, qui a été divisé entre quatre adjudicataires, je n'ai rien trouvé qui leur corresponde dans le matériel que j'ai réuni.

[1] Clément, *op. cit.*, p. 247.

[2] Clément, op. cit., p. 234.

[3] La dernière étude sur cet artiste est un ouvrage collectif: *John Flaxman,* edited by David Bindman, 430 ill. Londres, 1979.

[4] L. Eitner, *Géricault's Dying Paris,* in *Master Drawings,* Spring 1963, pp. 21-34.

[5] On doit aussi à Landon la publication en français de Stuart et Revett qui a fait connaître aux artistes le Parthénon: *Les antiquités d'Athènes, mesurées et dessinées* par J. Stuart et N. Revett, peintres et architectes, ouvrage traduit de l'anglais par L.F.F. (Feuillet) et publiée par C.-P. Landon. Paris, 1808-1822, 4 vol.

[6] Bibl. Nat., Cabinet des estampes. Ef 142 à Ef 144; Ef 144 a à n, Ef 144 w, AA I, AA 2.

[7] *Galerie du Musée Napoléon* publiée par Filhol (graveur) et rédigée par Lavallée (Joseph), secrétaire perpétuel de la Société polytechnique des Académies de Dijon et Nancy, de la Société agricole des Sciences de Gothingue, etc., dédiée à S. M. l'Empereur Napoléon Ier, t. I. Paris chez Filhol, artiste graveur et éditeur, rue de l'Odéon, n° 35. De l'Imprimerie de Gallé fils, 1810. L'ouvrage est paru en livraisons (720) contenant chacune une gravure, avec tables générales au dixième volume. En 1828, il est paru un onzième volume sous le nom de *Galerie du Musée de France,* publié par Filhol, graveur. Texte rédigé par Lavallée... et continué par A. Jol, ex-officier de marine, auteur de quelques ouvrages de critique appliquée aux arts (12 livraisons), même éditeur.

[8] Vente après-décès Géricault, n° 74 (doc. 311).

[9] Aujourd'hui au Metropolitan Museum, New York.

[10] Vente après-décès Géricault, n° 53 (doc. 311).

[11] *Guerin's Painting of Phèdre and the Post-Revolutionary Revival of Racine,* in Art Bulletin, décembre 1977, p. 601-618.

[12] Aujourd'hui au Musée du Louvre.

[13] «Salon de l'An X, Beaux-Arts – Lettre aux auteurs du Journal des Bâtiments et des Arts», in *Journal des Bâtiments civils, des Monuments et des Arts,* 1802, IX, p. 287.

[14] J.-N. Palliot de Montabert, *La théorie du geste dans l'art de la peinture renfermant plusieurs principes applicables à l'art du théâtre.* Paris, 1874, pp. 73, 75, 76.

[15] Lethève, *Le Public du Cabinet des estampes au dix-neuvième siècle,* in *Humanisme actif. Mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain, II.* Paris, 1968, p. 105.

[16] Cf. *Notice de la galerie des Antiques au Musée Napoléon pour la première fois le 19 Brumaire an 9 Paris 1810,* n° 123.

[17] Je remercie de ce renseignement le Département des Sculptures grecques et romaines du Louvre.

[18] Cf. *Ingres dessinateur d'antiques,* d'après un album inédit recueilli par Boyer d'Agen. Paris, 1926.

[19] Cf. Baskett, Dudley Snelgrove, *The drawings of Thomas Rowlandson in the Paul Mellon collection,* Londres 1977. Voir l'album de trente-deux dessins catalogué sous le numéro 345. Le modèle du trente-deuxième dessin, le *Mariage grec,* se retrouve dans l'album Zoubaloff, page 34. Plus méticuleux que Géricault, Rowlandson inscrit généralement le titre de la planche du livre qu'il a recopié.

[20] Cf. M. Herold «A propos du miracle des Ardents», de Gabriel François Doyen (1729-1806), *Revue du Louvre,* 1968, n° 2, pp. 65-72. Sandoz M., «Gabriel François Doyen, peintre d'histoire», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français,* 1959, pp. 75-88. Paris, Hôtel de la Monnaie, Exposition «Diderot et l'art de Boucher à David», 1984, n° 50.

[21] Notice des tableaux du Musée spécial de l'Ecole française, Versailles an X, n° 60.

[22] Un dessin du même *ignudo,* mais inversé, a figuré à l'exposition *The nondissenters,* The Drawing Shop, New York, 1963, n° 10, pl. 11, Il était attribué sans preuve à Guérin.

[23] *Bassorilievi Antichi della Grecia o sia Fregio del Tempio di Apollo Epicurio in Arcadia designato dagli originale de Gio Maria Wagner, ed inciso de Ferdinando Ruschweyth,* Rome, 1814.

[24] Cf. L. Johnson, «Géricault and Delacroix by Cockerell», in *Burl. Mag.,* sept. 1911, pp. 547/548.

[25] Cf. D. A. Rosenthal, «Ingres Géricault and Monsieur Auguste», in *Burl. Mag.,* janv. 1982.

[26] Je remercie le professeur Dr Dieter Ohly, de la Glyptothèque de Munich, qui a bien voulu me communiquer ces précisions.

[27] Folio 1 r°.

[28] La hauteur est la même à très peu près, 0,183 pour cat. 290 et 0,185 pour cat. 285; additionnées, les deux largeurs donnent 0,389; les deux plus grands dessins de la série ont 0,403 et 0,387.

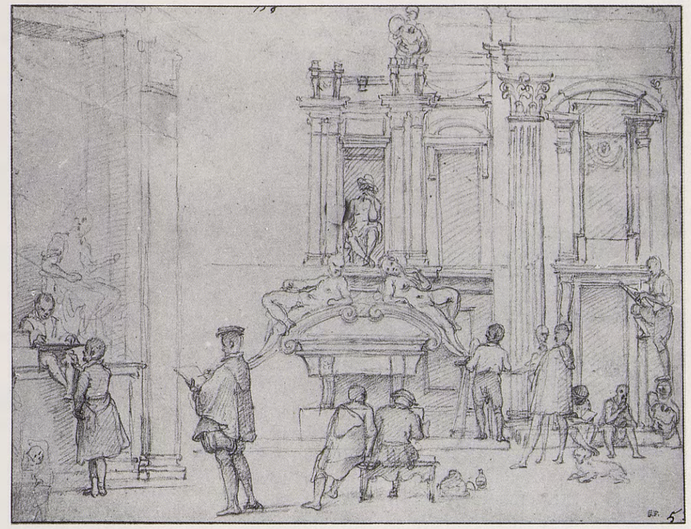


Fig. 232 *Elèves copiant Michel-Ange à la chapelle Médicis de San Lorenzo à Florence* Federico Zuccari.

COPIES

La formation des artistes jusqu'à la fin du Moyen Age et encore au XVe siècle, même en Italie, était tout opérative. C'est en apportant son concours à un maître que l'apprenti, qui entrait très jeune dans un atelier, recevait progressivement l'initiation à un métier jusqu'à ce que, ayant subi les épreuves nécessaires, il devînt maître lui-même et à son tour prît des élèves.

Alors, l'apprenti ne travaillait pas directement «d'après les maîtres». On lui donnait pour l'aider des cahiers de modèles, et l'Allemagne, qui conserve mieux que la France, a gardé plusieurs de ces *Musterbücher*[1] qui pouvaient par la suite servir aux artistes les plus modestes, peu doués pour l'invention.

Ainsi se transmettaient en une chaîne ininterrompue les traditions, les techniques et les manières, enrichies à chaque génération d'un apport nouveau.

Le renversement de cette situation à partir de la seconde moitié du XVIe siècle a des causes profondes. Le passé fait alors peser sur le présent une contrainte qui devient de plus en plus forte au fur et à mesure que se fait jour la conscience, imposée aux artistes par les critiques, de la nécessité d'une référence à un certain idéal dont les «maîtres» seuls détiennent les principes.

Ces maîtres, ce furent d'abord ceux de l'Antiquité, et l'on commence à dessiner d'après l'antique en Italie dès le XVe siècle. La révérence qu'on observe dès la moitié du XVIe siècle pour les grands artistes de la Renaissance fait passer ceux-ci dans la catégorie de maîtres et donc en fait des modèles indispensables, pour les jeunes artistes. Ce fut d'abord autour de Michel-Ange, considéré comme le géant des temps modernes, que se cristallisa cette admiration dont on ne peut nier qu'elle repose sur une angoisse profonde, née d'un sentiment d'infériorité du présent par rapport au passé. Le dessin de Federico Zuccari, conservé au Musée du Louvre, montrant de jeunes artistes dessinant à la chapelle Médicis à Florence, ouvre la voie à «l'académisme» (fig. 232). Sans que soit complètement abandonnée la formation dans l'atelier d'un maître, l'éducation d'un artiste se fera désormais dans une école ou une académie, où il suivra des cours théoriques et fera des exercices pratiques.

Cette nouvelle forme d'éducation vient elle-même d'une transformation essentielle de la condition de l'artiste. Au Moyen Age, l'activité tendant à la production de ce que nous appelons aujourd'hui l'art, relevait de la catégorie «servile» des «arts mécaniques», engendrés par une opération manuelle, tandis que les «arts libéraux», d'ordre intellectuel, étaient considérés comme étant seuls dignes d'un homme libre.

La revendication pour la libération de la condition artistique remonte en Italie au début du XVe siècle. Le Florentin Filippo Villani, dès 1404, écrit: «Beaucoup pensent, à la vérité, non sans raison, que les peintres ne sont pas inférieurs à ceux dont l'exercice des arts libéraux a fait des maîtres.» Tout au long du siècle et au suivant, architectes et peintres déclarent être affranchis de toute «servi-

lité», les uns par recours aux mathématiques ou au savant exercice de la perspective, les autres en invoquant le *disegno,* notion transcendante, car «l'être intelligible est sans conteste plus parfait que l'être sensible»[2].

Le clivage entre arts serviles et arts libéraux va se produire alors à un autre niveau. Tous les arts qui relèvent de quelque nécessité usuelle (nous les appellerions appliqués) sont abandonnés à l'opprobre des métiers, jusqu'à ce que l'*Encyclopédie* les en relève, tandis que l'architecture et les arts figuratifs bénéficient du nouveau statut de dignité qui leur est conféré.

Devenue art libéral, la peinture s'enseignera dans une académie, comme la grammaire ou la rhétorique s'apprennent dans une université. Et ceux qu'on appelait autrefois les «maîtres», on les désigne maintenant sous le nom de professeurs, nom particulièrement employé en Italie[3].

Le «professeur» idéal fut d'abord Michel-Ange; suivirent Raphaël, Le Corrège et Titien. Lorsque la France fonde en 1666 l'Académie de France à Rome, le principal objet est de mettre les élèves en contact avec les grandes œuvres de la Renaissance que conservait le Vatican, et les correspondances des directeurs seront pleines de leurs doléances contre certains pensionnaires qu'irrite ce fastidieux exercice.

Avec le néo-classicisme, la formation scolaire des peintres ne fera que se renforcer, mais c'est surtout vers l'antique qu'on les dirigera. Aussi, ceux que tourmente la peinture pour elle-même, afin d'échapper à cette hantise de la forme sculptée qu'on veut leur imposer, vont demander des exemples aux grands peintres du passé et les copistes vont affluer au musée qui plus tard prendra le nom de Napoléon, lorsqu'on livrera les chefs-d'œuvre de la nation au public. En 1793, on leur fera la part du lion; dans les dix jours de la décade, cinq seront réservés aux copistes, il n'en restera que trois pour le public, deux étant jugés nécessaires pour le nettoyage après le passage des artistes.

Les indépendants, ceux qui refusent les contraintes de l'enseignement scolaire, se formeront directement d'après la peinture du passé. Il en sera ainsi jusqu'à Matisse qui exécuta beaucoup de copies au Louvre, et Manet lui avait montré l'exemple.

On peut dire que c'est Géricault qui fit de ce procédé de formation un emploi systématique, exemple que suivra aussitôt Delacroix et après eux tous les peintres du siècle, sauf les paysagistes pour qui la nature remplaçait le musée. Les registres des copistes n'ayant pas été conservés pour cette époque dans les archives du Louvre, nous ne pouvons retrouver la trace administrative de l'activité de copiste de Géricault au musée, autrement que d'une façon indirecte par cette «carte du Musée» qu'il fournit en 1810 au Cabinet des estampes à l'appui de sa demande d'autorisation d'y travailler. Ce devait être une carte de copiste[4].

Il se trouve que, sur les maîtres auxquels s'intéressait Géricault et qu'il copie, nous sommes renseignés par des documents constituant des sources, ce qui, concernant cet artiste, est si rare. En effet, la vente mentionne des copies, mais l'inventaire après décès en fait une relation beaucoup plus détaillée et l'on pourrait s'étonner que le notaire Louveau et le commissaire-priseur Parmentier aient aussi bien discerné les maîtres dont ils recensaient les copies, si l'on ne se rappelait que Dedreux-Dorcy les assistait, et qu'il dut les guider. La vente (doc. 311) fait état en quatre lots de soixante-deux copies et l'inventaire après décès (doc. 299) d'environ cinquante-sept[5].

D'après l'inventaire et la vente, voici la liste des artistes copiés par Géricault[6].

Ecole espagnole
Vélasquez
Zurbaran

Ecole flamande
Van Dyck
Van Oost
Rubens (deux fois nommé dans l'inventaire)
Snyders
Gryef [7]

Ecole française
Gros (deux fois nommé dans l'inventaire, plus les deux copies faites par un élève)
Lesueur
Rigaud
Vernet (Carle)
Vernet (Horace)

Ecole hollandaise
Van Deelen[8]
Fabricius[9]
De Heem
Rembrandt (deux fois nommé dans l'inventaire)
Roghman
Ruysdael[10]
Weenix
Wynants[11]

Ecole italienne
Biscaino[12]
Caravage
Giorgione
Mola
Parmesan
Titien (quatre fois nommé)
Raphaël (deux fois nommé, *Transfiguration* et *Mise au Tombeau*)
Salvator Rosa
Schedone (deux fois nommé)
Spada
Véronèse (Benedetto)[13]
Véronèse (Paolo)

Clément a ajouté à ces noms d'autres qui ne sont pas mentionnés dans l'inventaire ni la vente, soit:

Ecole anglaise
Ward

Ecole française
Sébastien Bourdon
Poussin
Prud'hon

Enfin, Charles Blanc, en 1845, mentionne dans le Cabinet de M. Eugène Delacroix une «copie d'après Véronèse [qui] est celle du plafond qui couronne une des chambres de Louis XIV à Versailles»[14]. Il s'agit évidemment d'une des peintures plafonnantes provenant du Palais des Doges, *Saint Marc couronnant les vertus théologales* ou *Jupiter foudroyant les crimes* qui, sous l'Empire, en 1810, furent installées en plafonds dans la Chambre du Grand Couvert et dans la chambre de Louis XIV au château de Versailles et qui sont maintenant au Musée du Louvre[15]. Mais, auparavant, elles étaient exposées au Musée Napoléon. Si Géricault a copié l'une d'elles, ce doit plutôt être le *Jupiter foudroyant les crimes*. Selon un article de Charles Blanc, cette copie fut léguée par Delacroix à Chenavard.[16]

L'inventaire après décès de Delacroix, publié par Henriette Bessis, signale cependant un autre légataire pour cette œuvre; on peut penser que Charles Blanc aura confondu les deux noms:

«105. Un tableau représentant les Géants d'après Véronèse par Géricault, tableau légué à M. Maréchal de Metz, 150 F».[17]

On voit que l'admiration de Géricault pour les maîtres était éclectique et que ses goûts étaient en quelque sorte classiques, comme l'indique une très nette préférence pour l'école italienne, et s'il a copié des produits de l'école flamande «avec ardeur et persévérance», ce qui aurait fait dire à Isabey, selon Batissier, qu'il était un «cuisinier de Rubens»[18], ceux-ci sont en proportion nettement inférieure à ceux de l'Italie. Titien paraît l'avoir particulièrement séduit, puisque quatre copies d'après ses œuvres sont mentionnées dans l'inventaire et la vente.

Ces copies ont donc été dispersées à la vente qui, ne l'oublions pas, pouvait comprendre encore d'autres études d'après les maîtres, puisque la liste donnée par le numéro collectif 23, qui comprend cinquante tableaux, n'est pas exhaustive, seize noms seulement étant cités. Elles ont dû intéresser particulièrement les artistes. Delacroix, dont le bordereau à la vente après décès de Géricault se montait selon Moreau-Nelaton à 957 francs[19], pour dix-huit tableaux, réalisa en cela ce qu'il disait dans son *Journal,* à la date du 11 avril 1824: «Quel bonheur ce serait d'avoir à sa vente une ou deux copies d'après les maîtres!» (doc. 290) Des copies acquises à la vente de Géricault – ce qui était déjà connu de Batissier – reparurent à sa propre vente après décès, le 17 février 1864, au nombre de treize:

227 – *Martyre de Saint Pierre,* d'après Titien (Clément 179)
228 – *Le Sommeil des apôtres,* d'après Titien (Clément 180), numéro qui sans doute répète le numéro 93: *Les Apôtres au Jardin des Oliviers*
229 – *L'Assomption,* d'après Titien (nº 181 de Clément qui, par erreur, lui a attribué le nº 230 de la vente Delacroix)
230 – *La Descente de Croix,* d'après Rubens (nº 182 de Clément qui, par erreur, lui a attribué le nº 229 de la vente Delacroix. Inventaire après décès Delacroix nº 195)
231 – *Mars retenu par Vénus,* d'après Rubens (Clément 183)
232 – *Saint Martin,* d'après Van Dyck (Inventaire après décès Delacroix, nº 108; Clément 185)
233 – *La Bénédiction de Jacob,* d'après Rembrandt (Clément 186)
234 – *Les enfants de Philippe II,* d'après Vélasquez (Clément 172)
235 – *Jésus distribuant le pain à ses disciples,* d'après l'école espagnole (Clément 173)
236 – *Le Christ descendu de la croix,* d'après Bourdon (Clément 175)
237 – *La mère d'Hyacinthe Rigaud,* d'après Rigaud (Clément 188)
238 – *Lion attaquant un cheval blanc,* d'après Ward (Clément 189; peut-être inventaire après décès Delacroix nº 175)
239 – *Plusieurs têtes d'hommes,* d'après divers maîtres (Clément 190)

Deux autres copies d'après Rubens, comme nous le verrons plus loin, ont appartenu à Delacroix; elles ont figuré par erreur sous le nom de celui-ci à la vente Ary Scheffer en 1859.

Des élèves de Géricault se portèrent également acheteurs. Par Clément, nous savons que Jamar eut le *Moine* de Mola (Clément 177) et la *Bataille* de Salvator Rosa (Clément 163), Lehoux *Le Christ au tombeau* de Titien (Clément 165), *La Prédication de saint Paul à Ephèse* de Le Sueur (Clément 166) et *La Mise au tombeau* du Caravage (Clément 167).

On peut se demander pourquoi ces artistes, Delacroix surtout, achetèrent ces copies plutôt que des œuvres originales du maître qu'ils admiraient et regrettaient. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque où des tableaux il n'existait encore que des reproductions sous la forme d'estampes en noir, parfois mêmes inversées, une copie était un témoignage beaucoup plus direct de l'œuvre. En achetant des copies de Géricault, Delacroix avait à la fois le rappel de certains maîtres et de Géricault lui-même.

De ces nombreuses copies, dont Clément a catalogué trente-deux numéros, que reste-t-il aujourd'hui? C'est sans doute dans ce secteur que l'œuvre de Géricault comporte le plus d'incertitudes.

Les copies d'après les maîtres exécutées à cette époque pullulent. Comment distinguer parmi elles la main de Géricault? A ce point de vue, je ne partage pas l'avis de Clément pour ces études: «Exécutées d'une main sûre, savante, rapide, dit-il, elles sont déjà tout imprégnées de sa puissante originalité.»[20] A en juger du moins par celles qui nous ont été proposées comme copies de Géricault,

j'estime qu'elles ne sont guère plus originales que beaucoup d'autres de la même époque. Le *far di macchia,* ébauche enlevée à l'italienne, dont témoignent certaines de ces œuvres, ne diffère pas tellement de la facture des études exécutées par d'autres peintres – même académiques – de la première partie du XIXe siècle qui ne cherchaient pas tant à reproduire une image qu'à transcrire l'esprit d'une composition et d'une harmonie colorée.

Puisqu'il est difficile de reconnaître dans ces copies la main de Géricault d'après leur facture, dispose-t-on de quelques œuvres dont le pedigree puisse être suivi au moins depuis Clément, de telle sorte que nous ayons la certitude d'être bien en présence de ce que celui-ci a vu? Malheureusement, il n'en est pas ainsi, car, à part quelques cas, c'est récemment que des tableaux ont été proposés pour être des copies de Géricault et, la plupart du temps, le seul élément qui les rattache à Clément, ce sont leurs dimensions, et encore ce rapport est-il souvent approximatif.

Dans ce chapitre de l'œuvre de Géricault, nous ne ferons donc qu'indiquer parmi les tableaux qui ont été avancés, ceux qui nous paraissent les plus vraisemblables, sans toutefois nous déclarer nettement pour leur authenticité.

Certains de ces tableaux ont été exécutés directement d'après les originaux, mais d'autres ont dû être faits d'après des estampes. Nous en avons la preuve pour la *Mort de Germanicus* de Poussin qui, ayant appartenu à Eudoxe Marcille, est une des plus sûres parmi ces copies (cat. 294). Cette copie est en effet inversée et on peut déterminer la gravure dont l'artiste s'est servi. Nous savons d'ailleurs qu'il y avait «un lot de gravures d'après Nicolas Poussin, entre lesquelles se trouvent les «huit grands paysages» sous le numéro 53 de la vente de Géricault. D'autres gravures d'après le même maître sont mentionnées dans l'inventaire au paragraphe 67 qui concerne un carton d'estampes (doc. 299).

Pour trouver le modèle, il faut exclure la gravure de J.J. Freihoff (1768-1818)[21] et celle de Soyer (né en 1786) parue en 1809 dans un volume de Landon[22] qui sont dans le même sens. Nous avons donc le choix entre différentes gravures qui sont inversées, celle de Guillaume Charteau faite à Rome en 1663,[23] ou une copie anonyme de cette estampe, ou encore une gravure de Coelemans[24]. C'est de cette dernière que la gravure de Géricault est le plus proche; elle a été faite d'après un «pastiche»[25], appartenant à M. Boyer d'Eguilles, d'Aix-en-Provence, ce qui explique son peu de finesse.

Il en est peut-être de même du numéro 21 de la vente après décès de 1824: «Une copie d'après Valasquez *(sic)* représentant une mère de famille. Ce tableau est encadré». Cette copie a été achetée par Delacroix, elle passe à la vente après décès Delacroix sous le numéro 234 avec le titre, évidemment absurde, *Les enfants de Philippe II d'après Vélasquez*. Le commissaire-priseur aura confondu Philippe II et Philippe IV. Quant au catalogue de la vente après décès de Géricault, il dut y avoir une coquille qui a fait mettre «mère de famille» pour «scène de famille».

Dans son *Journal,* le 11 avril 1824 (doc. 290), Delacroix parle de cette peinture parmi celles qu'il souhaite acheter à la vente après décès. Michel Florisoone a fait l'hypothèse qu'il pourrait s'agir des *Ménines,* copiées d'après une gravure, celle de P. Audoin, ou encore celle de Goya qui date de 1778[26].

Il est certain que Géricault dut copier une gravure plutôt qu'un tableau de Vélasquez, difficile à voir en cette époque. Il est vrai qu'il a copié aussi un Zurbaran et qu'il aurait pu voir des tableaux de ce peintre dans la collection du maréchal Soult qui était alors ouverte aux artistes [27]. On copiait aussi dès cette époque à la Galerie d'Orléans où Delacroix copie un pseudo-Vélasquez en 1824[28].

Les copies de Géricault achetées par Delacroix, passées à sa vente et cataloguées par Clément présentent un cas optimum pour la quête des études peintes d'après les maîtres, réalisées par notre artiste. Pourtant, les tentatives d'identification ont apporté plus d'obscurité que de lumière. On va en juger pour le cas suivant.

Clément a catalogué, sous le numéro 180, une copie d'après le *Sommeil des apôtres* de Titien qui avait fait 750 francs à la vente Delacroix (17 février 1864, numéro 228, h. 0,760; l. 0,560). Par erreur, il a dû cataloguer une deuxième fois ce tableau au numéro 93, sous le titre des *Apôtres au Jardin des Oliviers,* en faisant référence à la vente Boitelle du 9 janvier 1867, n° 90, h. 0,760; l. 0,550, et en disant qu'il n'avait pas vu cette dernière œuvre, sans reconnaître qu'elle était passée auparavant à la vente Delacroix; bien que le fait qu'il ne donne pas les dimensions ne permettent pas d'être absolument catégorique, il n'y a pas lieu de douter, je crois, qu'il y a bien eu doublon. Les dimensions à la vente Boitelle du numéro 93 (à 1 cm près dans la largeur) concordent bien avec celles du tableau de la vente Delacroix mais le tableau est indiqué comme étant sur bois. Le catalogue annoté du Cabinet des estampes indique qu'il a été vendu 750 francs à M. Isambert (L. Eitner dit Legrand, pourquoi? A-t-il eu en main un autre exemplaire annoté du catalogue?) et celui de la vente Boitelle fait également référence à Isambert qui en était propriétaire depuis trois ans.

A la vente Isambert du 9 mars 1877 (n° 36), un tableau intitulé *Parabole du Diable semant l'ivraie pendant le sommeil des travailleurs,* de dimensions voisines, (h. 0,780; l. 0,570) est indiqué comme étant le tableau précité de la vente Delacroix dont le titre a été «rectifié» par l'expert et que celui-ci prétend avoir été copié d'après le Tintoret, assertion répétée par l'expert de la vente Haro les 8/9 février 1912 (n° 12) où il a été adjugé 460 francs sur demande de 250 à M. Javal[29].

M. Grunchec dit qu'il n'a pas identifié le tableau de Titien dont Géricault aurait pu tirer le sien. Cependant, Titien a traité deux fois le thème de l'*Agonie de Jésus à Gethsémani*[30], mais ces tableaux, qui sont en Espagne, n'étant jamais venus au Musée Napoléon, Géricault n'aurait pu s'inspirer de l'un d'eux que d'après une gravure; il en existe bien une, faite en 1563 par Bonasone, pour l'une des deux versions; toutefois, il est peu vraisemblable que

notre artiste ait eu en main une gravure de cette époque, à moins que ce ne fût au Cabinet des estampes.

S'il s'agit donc de la *Parabole du Diable semant l'ivraie pendant le sommeil des travailleurs,* Titien pas plus que le Tintoret n'ont traité un tel sujet, ce serait plutôt Domenico Fetti qui s'est fait une spécialité de l'iconographie des paraboles[31]. Mais le modèle du tableau proposé par M. Grunchec ne semble pas être de Fetti.

M. Grunchec dit en effet avoir trouvé dans une collection privée un tableau qu'il attribue, sans formuler de doute, à Géricault (cat. 295); il lui paraît correspondre à celui de la vente Isambert qui, selon lui, n'est autre que celui de la vente Delacroix. Cette peinture est sur bois, comme celles des ventes Boitelle et Isambert; mais remarquons – ce qui ne paraît pas avoir attiré l'attention de M. Grunchec – que le tableau de la vente Delacroix était sur toile; il est vrai qu'il a pu être, comme souvent l'étaient les copies d'après les maîtres, exécuté sur papier et que ce papier, entre Delacroix et Boitelle, a pu être marouflé sur bois, le support original étant devenu peu discernable. Sur la peinture que nous propose M. Grunchec, les personnages endormis sont demi-nus. On se demande comment les experts de la vente Delacroix auraient pu prendre ces personnages nus pour des apôtres; certes, les experts de ce temps n'étaient guère érudits, mais tout le monde alors était capable de reconnaître un apôtre et de le distinguer d'un paysan.

Cependant, sans nous expliquer pourquoi, P. Grunchec, dans son article de 1976, se dit «tenté de rapprocher» ce tableau du numéro 252 de l'inventaire après décès de Delacroix: *Les Pères du désert* d'après le Titien par Delacroix, 10 francs. Cette mention s'y trouve bien, mais en revanche, on ne la rencontre pas dans la vente après décès, à moins que le titre en ait été rectifié et que ce tableau ne se dissimule sous un autre sujet.

Le *Sommeil des apôtres,* la *Parabole de l'ivraie,* les *Pères du désert,* Géricault, Delacroix, Titien, le Tintoret, cela fait beaucoup de sujets et de noms agités pour un même tableau et pour aboutir finalement à une œuvre inconnue, à laquelle on attribue ce pedigree tortueux; il y a de quoi vous plonger dans un abîme de réflexions.

Quant au dessin de Clément n° 107 non identifié que M. Grunchec rapproche de la copie numéro 180, si le sujet en est emprunté à une *Agonie de Jésus à Gethsémani,* ce n'est pas le même personnage, puisqu'il s'agit du Christ auquel l'ange présente l'hostie, et il ne nous dit pas que c'est d'après Titien.

Maîtres anciens

Des copies de maîtres anciens cataloguées par Clément, deux sont mentionnées par Charles Blanc dès 1845 dans son *Histoire des Peintres français,* la copie d'après Van Beyeren qu'il a vu chez Comairas (cat. 317) et les *Deux lions* d'après Rubens (cat. 319), œuvre qui était dans la collection de Martial Marcille. La référence à ce dernier est d'importance. Celle d'Eudoxe Marcille pour la copie d'après la *Mort de Germanicus* de Poussin (cat. 294) est également précieuse.

De Poussin, la lettre de Lebrun à Batissier signale que Géricault aurait copié le *Déluge* (ou *Hiver*) du Louvre. Il est de fait qu'une copie de ce tableau passe sous le nom de Géricault à la vente Ary Scheffer le 15 mars 1859, numéro 42. h. 0,450; l. 0,590. Mais il ne s'est rien présenté jusqu'ici qui puisse permettre d'identifier ce tableau.

Pour les copies que posséda Delacroix, il semble bien que soient venues jusqu'à nous celle d'après *l'Assomption* de Titien (cat. 296) et celle du *Martyre de saint Pierre* (cat. 297)[32] du même auteur; celle enfin du *Saint Martin* de Van Dyck (cat. 298). Delacroix nous a laissé dans son *Journal*[33] son impression du *Saint Martin:* «Dans le petit *Saint Martin,* de Van Dyck, copié par Géricault, la composition est très ordinaire; cependant l'effet de ce cheval et de ce cavalier est immense. Il est probable que cet effet est dû à ce que le motif a été vu sur nature par l'artiste.» Cette notation est assez ambiguë; Delacroix veut-il dire qu'en copiant Van Dyck, Géricault s'est souvenu d'un cheval qu'il avait vu dans la même position? Ce petit tableau (cat. 298) est en réalité assez banal; l'artiste qui l'a peint n'a pas été jusqu'au bout de son étude; la partie droite est à peine ébauchée. D'une toute autre qualité est le *Martyre de saint Pierre* d'après Titien du Musée de Bâle (cat. 297). Le tableau original ayant été brûlé, la copie nous apporte un souvenir direct du coloris de celui-ci[34]. C'est une de celles où l'on sent le mieux la touche propre à Géricault, qui transpose en un édifice de pâtes solidement frappées les nuances et les glacis de Titien; les deux angelots voletant, exécutés en quelques coups de pinceau, sont bien caractéristiques à cet égard. Géricault appréciait cette copie que, nous dit Lehoux, il avait accrochée dans sa chambre ainsi qu'une copie de la *Mise au Tombeau* du même artiste. Dans le même esprit, mais avec moins de brio est peinte l'*Assomption* d'après Titien (cat. 296).

Quant à la *Mère de Rigaud,* le tableau proposé (cat. 299) reproduit bien, mais dans l'autre sens, la gravure qu'exécuta Drevet d'après le portrait que Rigaud fit de sa mère, vue de face (cat. 299A). Grâce au mémoire autobiographique rédigé par cet artiste lui-même en 1716 et conservé à l'Ecole des beaux-arts[35], nous sommes renseignés sur les circonstances dans lesquelles il fit trois portraits de celle qui lui avait donné le jour: «Pour marquer à sa mère sa reconnaissance filiale... sa piété et sa tendresse pour elle le déterminèrent à la fin de 1695 à cesser toutes ses occupations pour faire le voyage du Roussillon... Une de ses principales vues, en faisant le voyage, était de la peindre... Son dessein était de faire exécuter ce portrait en marbre, c'est pourquoi il la peignit en trois différentes vues: une de face, l'autre de profil et la troisième de trois quarts, afin que Coysevox, son ami... qui devait faire ce portrait eût plus de facilités pour le perfectionner.»

A en croire ce texte, il y aurait eu trois tableaux. En réalité il n'y en eut que deux, car le profil et le trois quarts sont rassemblés en vis-à-vis sur la même toile, aujourd'hui

au Louvre (cat. 299B) et provenant de l'Académie royale de peinture et de sculpture, à qui Rigaud l'avait léguée et où elle avait rejoint le buste de Coysevox. Quant au portrait de face, il en fit faire une gravure par Drevet «(cat. 299A) afin de multiplier et de reproduire en quelque façon à la postérité celle qui l'avait mis au monde»[36].

Le portrait exposé au Louvre est une œuvre célèbre. Pourtant Rigaud devait préférer l'autre, car il se portraitura lui-même en train de la peindre sur une toile conservée à l'Ecole des beaux-arts (cat. 299C) et dont une réplique un peu plus petite, avec variantes, est passée à la vente Paul Mersch à Berlin chez Keller und Reiner le 2 mars 1905 (cat. 299D). Qu'en fit-il? Nous n'en savons rien. Dans son livre de raison, il mentionne le portrait de sa mère sous la forme «Marie Serre», sans indiquer la valeur dans la colonne des recettes, puisque ce n'était pas un tableau vendu. J. Roman a pensé qu'il s'agissait du portrait de face, mais rien n'est moins sûr, et peut-être, d'ailleurs, les deux tableaux sont-ils compris dans cette rubrique.

Le double portrait du Louvre, ce *De senectute,* est un document pantelant de vérité, peint sans plus d'indulgence que le fameux dessin où Durer a portraituré sa mère. Rigaud a voulu fournir à Coysevox, pour son travail, l'aspect physique du modèle sans aucune interprétation ni atténuation de sa sénescence. Dans le portrait de face au contraire, il a réalisé une de ses présentations «étoffées» qui lui étaient familières, où le tumulte des draperies met en valeur le buste. Il a ainsi donné noble allure à la robuste matrone; il a d'ailleurs quelque peu affiné ses traits, ovalisé son visage, amenuisé ce cou de taureau qu'elle montre au Louvre, fait son regard quelque peu hautain. On comprend qu'il ait choisi cette variante «pour la postérité».

J. Roman, a qui l'on doit une publication du livre de raison, dit que le portrait de face de Marie Serre «a été perdu à la fin du siècle dernier» sans nous fournir d'explication[37], mais à l'endroit où il est mentionné dans le livre de raison, il s'étend un peu plus et déclare: «Il appartenait en 1840 à M. Tastu imprimeur à Perpignan et la trace en est perdue.»[38]

En fait, ce portrait a été reproduit dans une publication sur les châteaux de Normandie en 1963[39], sans que les historiens qui, en France, s'intéressent au XVIIe siècle aient paru s'émouvoir de cette réapparition soudaine (cat. 299E). Mais, il est vrai, qui s'intéresse à Rigaud en dehors de l'Américain George van Derveer Gallenkamp, professeur à l'Université de New York, dont le catalogue raisonné, annoncé en 1973, semble tarder à paraître?[40]

La peinture que j'ai pu examiner à loisir, grâce à l'amabilité de son propriétaire, montre mieux encore la métamorphose que Rigaud a fait subir à son modèle; il lui a donné fort grand air. Trouvant que les yeux de couleur marron clair qu'il reproduisit fidèlement dans le double portrait du Louvre n'avaient pas assez de «sonorité» picturale, il les a fait carrément noirs. L'épouse du tailleur Matias Rigaud est devenue une grande dame qui nous accueille avec un fin sourire, bienveillant, mais un peu hautain, une véritable châtelaine. La comparaison entre cette toile et celle du Louvre est instructive; elle nous permet de surprendre en action l'imagination de Rigaud créant un portrait «humaniste» avec de l'humain.

Le portrait est ovale et dans l'autre sens que celui de la gravure de Drevet; comme cela se faisait le plus souvent à cette époque, quand il n'y avait pas de geste de la main droite à figurer, l'artisan ne s'est pas donné la peine de l'inverser.

Il est dans un cadre ovale de style, de fabrication récente. Mais il a été autrefois, m'a dit son possesseur, présenté dans un cadre rectangulaire, muni d'écoinçons. Il est à remarquer que sur la copie que nous examinons (cat. 299), on voit les écoinçons d'un cadre, ébauchés en couleur garance.

Ce tableau n'a pas échappé à la perspicacité de Philippe Grunchec, à la recherche du modèle de la copie de la *Mère de Rigaud* attribuée à Géricault. La peinture étant conservée actuellement en Normandie dans un château, dont par courtoisie pour le propriétaire je tairai le nom, mais qui n'est guère plus qu'à une centaine de kilomètres de Mortain, M. Grunchec a émis l'hypothèse que l'artiste avait dû faire la copie lors du «séjour forcé à Mortain après son retour de Béthune». C'est à Mme Aimé-Azam[41] qu'il a repris cette idée d'un séjour à Mortain après la «semaine sainte»[42]. Mais il présente ce séjour comme une chose acquise. Non seulement nous n'avons aucun témoignage sur ce que fit Géricault lorsqu'il eut jeté aux orties le bel uniforme de la 1re compagnie des mousquetaires, mais comme il a été dit plus haut (voir p. 146), le pays de son oncle Bonnesœur-Bourginière n'était pas du tout un sûr refuge pour un royaliste au printemps 1815. Que fit Géricault après Béthune? Nous sommes condamnés sans doute à ne jamais le savoir; toujours est-il qu'il dut se présenter à son corps dès que cela fut possible, puisque sur sa fiche de démobilisation il y a marqué: «S'est bien conduit» (doc. 70).

Sans doute, on devine ce qui a amené Philippe Grunchec à situer si tard cette copie. Il s'est rendu compte que sa facture était tout à fait différente de celle des autres copies attribuables à Géricault. Il rappelle que «cette peinture se retrouve à l'inventaire posthume de Delacroix (n° 100) sous le nom de Delacroix» et que «l'erreur fut rectifiée dans le catalogue de la vente Delacroix en 1864; c'est Piron, exécuteur testamentaire de Delacroix, qui en devint propriétaire à cette occasion pour la somme de 800 Frs», dit-il. Piron n'était pas l'exécuteur testamentaire de Delacroix, mais son légataire universel. L'exécuteur testamentaire fut Eugène-François-Charles Legrand, avoué auprès du tribunal civil. C'est à sa requête et à celle d'Achille Piron, le légataire universel, que fut dressé l'inventaire, samedi 22 août, soit neuf jours après le décès (13 août). Piron n'y a pas pris part, puisqu'il se fit représenter. Nulle autre personne n'est désignée sur l'acte, sauf les commissaires-priseurs et Jenny Le Guillou, la «servante au grand cœur», dépositaire des scellés 6 rue de Furstenberg.

Dans son testament dicté à ses derniers moments, Delacroix avait désigné une sorte de commission formée par Pérignon, Dauzats, Carrier, Schwiter, Andrieu et Burty

qui devait s'entendre avec Piron pour classer ses dessins en vue de la vente. Il paraît probable que ce comité d'experts n'a pas eu le temps d'opérer avant l'inventaire, mais qu'il œuvra seulement dans le temps qui précéda la vente (21-27 février 1864). D'après le testament[43], son rôle devait se borner aux dessins. Selon Moreau-Nélaton, c'est Philippe Burty qui établit le catalogue de la vente et qui passa quatre mois à trier l'atelier pour le préparer. C'est donc lui qui doit être considéré comme responsable du changement d'attribution de la copie de la *Mère de Rigaud.* Rappelons que des confusions se sont parfois produites entre les œuvres des deux artistes. Charles Blanc avait déjà modifié l'attribution à Delacroix, en les rendant à Géricault, de deux copies d'après van Dyck et Rubens passées à la vente Ary Scheffer (cat. 300 et 302). En outre, il y a bien une copie de Rigaud mentionnée à l'inventaire après décès de Géricault, et il est normal de penser que c'est celle-là qui s'est retrouvée dans la succession de Delacroix, puisque celui-ci acheta plusieurs copies à la succession de Géricault. L'argumentation tirée de la documentation recensée est donc plutôt favorable au bien-fondé de l'opinion qui voit une erreur de l'inventaire dans l'attribution à Delacroix de ce tableau, erreur qu'aurait corrigée Philippe Burty à la vente.

Cependant, je ne pense pas que Burty ait été bien avisé de modifier l'attribution de l'inventaire après décès. L'artiste qui a fait cette copie a suivi au plus près le tableau de Rigaud; il en a reproduit fidèlement le paysage presque informe que Drevet, sur sa gravure, a agrémenté de quelques accents pittoresques; la couleur noir d'ivoire du corsage, la couleur violine de la coiffe, dont la femme est tout entière enveloppée dans un drapé «à la Rigaud», ont été reproduites telles quelles. Il a figuré aussi les yeux noirs, mais il y a cependant une différence notable entre la copie et le tableau de Rigaud retrouvé. Alors que celui-ci, dans le visage, a une carnation normalement colorée, le copiste a mis le feu aux joues, jusqu'à donner au visage de la dame un ton de couperose, au point qu'on peut se demander si c'est bien ce tableau-là qu'il a eu pour modèle; Rigaud, qui avait organisé son atelier comme une sorte de manufacture, fonctionnant si bien qu'il est impossible de distinguer un original – l'exemplaire princeps – des répétitions, a pu peindre plusieurs versions du portrait de sa mère pour des membres de sa famille.

Le fait que ce portrait soit maintenant conservé en Normandie peut paraître le rapprocher de Géricault, sinon de Delacroix. Mais depuis quand y est-il? Il figure sur deux inventaires du XIXe siècle au château où il est conservé sous l'appellation – notons-le – la *Mère de Rigaud.* Selon son propriétaire, les tableaux de ce château proviendraient d'un ancien châtelain, Henry de Carbonnel, marquis de Canisy († en 1842), qui était peintre et qui aurait formé la plus grande partie de sa collection en Angleterre où il avait passé le temps de l'émigration, d'où il était rentré au début du XIXe siècle. Voilà qui nous éloigne fort du portrait existant chez M. Tastu, imprimeur à Perpignan, en 1840[44].

Un des arguments qui a été avancé en faveur de Géricault est que sur le châssis de la copie se trouve tracé le numéro 21 qui pourrait être un des numéros que notre artiste porta sur le tableau de son atelier dont il fit l'inventaire avant son départ pour l'Italie, renseignement collecté par Clément[45].

Quant à la facture de ce superbe tableau exécuté tout en passages subtils de glacis, elle est aussi étrangère que possible à la manière propre de Géricault qui n'a jamais travaillé en transparence, mais toujours en demi-pâtes. Même après le retour de Londres, quand il adopte le métier à l'anglaise, s'il ajoute du diluant à son médium, pour brillanter ses pâtes, ce n'est jamais jusqu'au point de travailler en couches minces, c'est-à-dire en glacis. Le virtuose de la transparence, c'était Delacroix, surtout dans sa jeunesse, et je crois qu'il faut le créditer de ce chef-d'œuvre haut en couleur, qui a la truculence de Hogarth. Dans cette équation à multiples variables qu'est l'attribution d'un tableau, la façon dont il est peint doit être affectée d'un coefficient dominant.

Deux autres copies ont appartenu à Delacroix, mais ne sont pas parues à sa vente, par suite de circonstances assez mystérieuses. Deux copies d'après des tableaux de Van Dyck et Rubens, se trouvant du temps de Géricault au Musée du Louvre, sont passées à la vente du peintre Ary Scheffer du 15 mars 1859. Elles n'ont pas été cataloguées par Clément qui, cependant, a mentionné les œuvres passées dans les mains d'Ary Scheffer. Sans doute le biographe de Géricault les a-t-il crues de Delacroix, sous le nom duquel elles ont figuré à la vente. Il y eut là une singulière méprise. Sur une feuille d'un carnet de croquis conservé au Cabinet des dessins du Musée du Louvre, Delacroix note qu'il a prêté à Ary Scheffer le «*Marquis de Moncade* de Géricault d'après Rubens»[46] *(sic)* (cat. 300). Ou Scheffer a négligé de le rendre à Delacroix, ou plus probablement a-t-il fait avec celui-ci quelque transaction en échange, puisque le tableau passa à la vente Scheffer quatre ans avant la mort de Delacroix. Mais si ce dernier assista à la vente ou la connut, comment a-t-il laissé passer cette peinture sous son nom, erreur que le critique Philippe Burty relève dans le compte rendu qu'il donne de la vente à la *Gazette des Beaux-Arts,* puisqu'il le rend à Géricault[47]? Et Clément qui était à cette vente expert pour les dessins, sinon pour les tableaux, n'en a pas non plus été averti! On ne peut croire que l'expert Laneuville, responsable des tableaux ait rétabli verbalement l'attribution véritable au dernier moment, puisque l'attribution à Delacroix suit ce tableau jusqu'à nos jours. Fodor qui l'acheta, le légua dès l'année suivante au musée qui portera d'abord son nom à Amsterdam, sous le nom d'«Eugène De La Croix» (cat. 300).

Clément, citant Montfort, a rapporté d'ailleurs que Géricault admirait beaucoup le cheval de ce portrait[48]; il est de fait qu'il s'en est souvenu dans un des chevaux des *Trois trompettes de lanciers* de Washington. Voici donc un des tableaux les mieux attestés parmi les copies faites par Géricault.

Il est curieux qu'une autre copie de Géricault, cette fois d'après Rubens, ait figuré à la vente Ary Scheffer, comme la précédente, sous le nom de Delacroix, attribution corrigée également par Philippe Burty dans son compte rendu[49]. Il s'agit cette fois de la figure de *Marie de Médicis à Juliers* (cat. 302), de la Galerie Médicis, sans doute le tableau de ce sujet qui réapparaît en 1936 à New York, sa facture est semblable à celle de la copie de Moncade et la dimension proche; la figure, comme celle de ce dernier, est peinte à la manière d'un masque.

Une autre copie d'après le *Moncade* (cat. 301), de dimensions voisines, a été proposée récemment en concurrence avec la copie précédente. Elle ne bénéficie pas du pedigree de cette dernière et présente moins de rapport avec la copie de *Marie de Médicis à Juliers*.

Il y eut, selon Clément, une copie d'après la *Descente de croix* de Rubens. Elle est cataloguée par lui sous le numéro 182 et fut achetée par Eugène Delacroix à la vente après décès. Clément donne comme dimensions h. 0,650; l. 0,540.

Elle doit figurer parmi les tableaux mentionnés au paragraphe 30 de l'inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «Dix esquisses, copies d'après Rubens vandyck, Rimbrans, venix et Rogmann prisées soixante francs», ou encore au paragraphe 39: «quatre tableaux esquisses copiées d'après Rubens, Letitien vanhos et mr Gros prisés trente francs»; doit être compris à la vente après décès de l'artiste, Hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif numéro 20 ou 23. Mentionné dans l'inventaire après décès de Delacroix sous le numéro 195, il passe à la vente après décès Eugène Delacroix, Drouot, Paris, 17-19 février 1864, numéro 230, adjugé 1210 francs à Luquet. (L. Eitner et P. Grunchec indiquent chacun un adjudicataire différent: Guerrier et Cadart). Catalogué par Clément dès 1867 avec l'indication de la vente Delacroix et un numéro erroné: 229 au lieu de 230. Il s'agit vraisemblablement du même tableau qui passe à une vente anonyme, Drouot, Paris, 23 avril 1866, sous le numéro 24, avec la référence à la vente Delacroix et des dimensions presque semblables (h. 0,650; l. 0,550). On perd sa trace par la suite[50].

Si nous n'avons pas le tableau lui-même, toute trace n'a pas été perdue d'un *Cheval de la Descente de croix* (cat. 303) (Clément nº 162) appartenant alors à M. Binder et qui, selon Clément, aurait fait 420 francs à la vente Ary Scheffer. Il n'en donne pas les dimensions, mais il a sûrement fait une confusion avec l'*Erection de croix,* qui montre bien un cheval, celui du centurion, tandis que la *Descente de croix* n'en comporte pas. Selon P. Grunchec, aucun numéro de la vente Ary Scheffer ne semble correspondre à cette copie; mais le compte rendu de la vente par Philippe Burty, déjà cité, nous apporte la solution: «Une étude de deux chevaux, pris dans l'*Exaltation [sic] de la croix* de Rubens, 390 fr.»[51] (cat. 308). Cette description correspond au numéro 26 de la vente Ary Scheffer: «Etude de chevaux. Toile. h. 0,30; l. 0,20». «Du deuxième cheval, on ne voit d'ailleurs que la tête.» Clément a bien catalogué le numéro 26 de la vente Ary Scheffer, mais au numéro 39 du catalogue, non plus dans les copies, faisant en cela un doublon, dont nous avons trouvé ailleurs d'autres exemples. Il en donne les dimensions et le prix d'adjudication conforme à l'article de Philippe Burty; le prix de 420 francs annoncé au numéro 162 doit donc être écarté comme une erreur. On retrouve à la vente Binder, du 31 janvier 1891, sous le numéro 37 un «cheval» (étude), h. 0,290; l. 0,190», qui doit correspondre à la copie d'après Rubens.

Il n'est pas nécessaire de supposer, comme l'a fait Donald A. Rosenthal[52], que Géricault aurait fait cette copie à Anvers lorsqu'il était allé voir David à Bruxelles en novembre 1820. A cette date, notre artiste avait cessé de se considérer comme un étudiant. Mais, dans sa jeunesse, l'*Erection de croix* de Rubens était exposée au Musée Napoléon et c'est certainement là que Géricault en a copié un des éléments.

Aucun candidat n'a été proposé pour ce tableau, que je crois avoir existé, car il y avait dans l'atelier de M. Perret-Carnot, descendant de Paul Huet, avant sa dispersion, un pastel de Jules Auguste (cat. 305) sur lequel on pouvait voir ce cheval à abondante crinière qui est celui du centurion dans le volet droit du triptyque de Rubens; à gauche se trouvent deux autres chevaux qui font face à ceux-ci. Cependant, ce pastel des quatre chevaux a son doublet. C'est un petit tableau à l'huile cette fois, au Musée d'Orléans, où le cheval reproduit de Rubens n'est qu'esquissé à la mine de plomb sur l'enduit blanc qui recouvre le carton marouflé sur le panneau de bois (cat. 306). Il a été donné au musée avec d'autres œuvres d'Auguste par le baron Schwiter en 1888, et ce lot venait rejoindre un autre ensemble de cet artiste qu'avait légué en 1884 le baron de Triqueti. Jules Auguste avait partagé son œuvre par legs entre ses familiers, Schwiter, l'ami de Delacroix, Delacroix lui-même, Pierret, autre ami de Delacroix, l'architecte anglais Cockerell, et le sculpteur Triqueti... Delacroix légua à Paul Huet les œuvres qu'il avait reçues d'Auguste et c'est là précisément l'origine du pastel cité plus haut. Au départ, nous sommes donc en présence d'œuvres certaines d'Auguste. Le pastel était le moyen d'expression dans lequel excellait cet artiste; on s'en aperçoit bien en comparant le pastel qui a appartenu à Paul Huet au tableau à l'huile d'Orléans; celui-ci est fort gauche, Auguste s'en sera rendu compte et, découragé par cet échec dans une technique qui ne lui était pas habituelle, il en aura abandonné l'exécution.

On pourrait objecter qu'Auguste pourrait avoir fait lui-même une copie directement d'après Rubens au Musée Napoléon ou d'après la gravure de Landon le reproduisant. Mais nous savons qu'il avait coutume d'emprunter des tableaux de chevaux à Géricault pour les copier[53]; je pense que ce fut le cas ici et que les deux chevaux qui se font pendant à gauche sur le pastel et seulement esquissés sur le tableau, sont également faits d'après un tableau de Géricault qui se trouvait aussi à la vente Ary Scheffer (cat. 308). Au numéro 23 de cette vente on lit, en effet, sous le nom de Géricault: «Deux chevaux à l'écurie Toile h. 0,290; l. 0,200», les mêmes dimensions ou presque que celles du numéro 26. Clément n'a pas ignoré ce tableau; il le catalogue au numéro 36 avec référence à la vente Scheffer. On pourrait objecter que l'allure du trot de ces deux chevaux ne convient guère à des animaux à l'écurie. C'est ce qu'a remarqué Philippe Burty, témoin oculaire, qui, dans le compte rendu précité de la vente Scheffer[54], a rectifié en écrivant: «Deux chevaux, un gris pommelé et un alezan *sortant de l'écurie,* esquisse par Géricault 500 francs.» Mais cette description de Burty contient en outre un élément particulièrement précieux: l'indication des robes des chevaux. Gris pommelé et alezan, tels sont, en effet, les deux chevaux de gauche sur le pastel et l'esquisse à l'huile d'Auguste. Celui-ci a donc mis sur le même support les copies de deux tableaux de son ami qu'il aura remarqués dans son atelier et qui l'auront doublement intéressé, car je pense que ces chevaux de gauche sont peut-être aussi également tirés de quelque tableau ancien.

Grâce à Burty, nous pouvons trouver des témoignages de ce numéro 23 de la vente Scheffer, venus jusqu'à nous sous forme de copies. Vendues toutes comme Géricault. L'une (cat. 309), qui appartenait alors à Pierre Dubaut, a été exposée à deux reprises à Winterthur en 1953 et à Paris en 1964 comme œuvre autographe et portée en A61 dans son catalogue des apocryphes par P. Grunchec, qui ne l'a pas identifié comme se référant au numéro 36 du catalogue de Clément, qu'il classe ailleurs parmi les œuvres connues par les textes (nº 264). Ce tableau a eu du succès parmi les copistes et devait se trouver dans une galerie qui louait des tableaux de maîtres aux artistes, car j'en connais deux autres exemplaires; aucune de ces trois peintures (cat. 309-311) ne me paraît devoir être mise sous le nom de Géricault. Le cat. 310 est le plus fidèle si l'on en juge d'après les copies d'Auguste, que ce soit pour la couleur des robes ou la façon des balzanes.

Enfin, du cheval de l'*Erection de croix*, un autre témoignage nous est apporté par un calque à la plume de Léon Cogniet au Musée d'Orléans, laissant entrevoir un dessin qui a beaucoup de caractère (cat. 304). Les dimensions de ce calque (h. 0,32; l. 0,18) interdisent de penser qu'il a pu être fait d'après les gravures de Normand dans les *Annales du Musée* de Landon[55]. Quel peintre aurait calqué Cogniet si ce n'est Géricault? Il l'a fait d'autres fois, nous le verrons. Il a donc dû exister un dessin préparatoire de Géricault pour sa copie.

Reste à expliquer l'existence d'un doublon de la composition d'Auguste à quatre chevaux qu'a publié Donald A. Rosenthal en 1982 (cat. 307) comme se trouvant sur le marché d'art de Londres; il le donne aussi à Auguste d'après Géricault. Elle reproduit non le tableau inachevé d'Orléans, mais le pastel du même musée. Auguste aurait-il fait un troisième essai de cette étude où il recopiait deux tableaux de Géricault, celle-ci mieux venue que le tableautin d'Orléans, mais cependant laissée inachevée comme en témoignent les effets de brosse confus entre les deux groupes?

Parmi les études d'après les maîtres qui ont figuré à la vente Delacroix se trouvait une copie d'après un fragment des *Noces de Cana* de Véronèse, sous le nom de Delacroix. La similitude de ses dimensions assez exceptionnelles permet de penser que cette copie est bien celle qui a appartenu à Pierre Dubaut (cat. 312). Celui-ci en changea l'attribution pour le donner à Géricault dont on sait par l'inventaire après décès qu'il fit des copies d'après Véronèse. Si l'on s'en tient à ce que nous connaissons de la manière de Géricault copiste d'après les tableaux étudiés précédemment, il n'y a pas de raison d'y voir en Géricault l'auteur. J'avoue que cette œuvre vulgaire, d'un réalisme quelque peu appuyé, d'un pinceau lourd, est fort étrangère aussi à l'art de Delacroix. Il y a pu y avoir dans l'atelier de Delacroix des tableaux de ses camarades qui auront pu être confondus avec les siens.

Avant d'abandonner cette filière – la plus sûre – des copies d'après l'ancien ayant appartenu à Delacroix, signalons qu'on pourrait être tenté de voir le numéro 190 de Clément *Plusieurs têtes d'hommes* (nº 239 de la vente Delacroix) dans un curieux tableau publié par Lem en 1963 (cat. 367), contenant diverses études d'après les *Pestiférés de Jaffa* de Gros et des maîtres anciens. Mais la différence importante des dimensions ne permet pas de faire ce rapprochement.

Poursuivons la quête des copies faites par Géricault, cataloguées par Clément.

Dès 1867, Clément catalogue une *Nature morte d'après Weenix* (nº 178 en 1879), lui donne h. 0,64×l. 0,91 et la dit provenir de la vente Seymour et appartenant alors à M. Binder.

Elle correspond sans doute au tableau indiqué au paragraphe 30 de l'inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «Dix esquisses, copies d'après Rubens vandyck, Rimbrans, venix et Rogmann prisées soixante francs»; on le retrouve probablement à la vente après décès de l'artiste. Hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif nº 23.

Il apparaît bien à la vente Seymour, les 13/14 février 1860, au numéro 94, une *Etude de nature morte* de Géricault qui a ces dimensions. Elle a été vendue 1450 francs; la *Revue universelle des Arts* (1859/1860; 5e année, nº 483) la relève dans sa chronique des ventes avec le titre «une nature morte» et le prix. Il n'est dit ni dans la vente ni dans la chronique qu'elle est faite d'après Weenix.

Sans doute il doit s'agir du tableau *Etude de nature morte,* exposé (nº 87) comme appartenant à lord Seymour à la Galerie des Beaux-Arts, boulevard Bonne-Nouvelle, le 11 janvier 1846 «au profit de la Caisse de Secours et Pensions de la Société des Artistes, peintres, sculpteurs, graveurs, architectes et dessinateurs». Il n'est pas dit que ce tableau est fait d'après Weenix.

Le nom de Weenix apparaît accolé à un tableau prêté par M. Deslois le 6 mai 1832, numéro 217, sous le titre «*Tableau de nature morte d'après Wenix (sic)* à l'exposition faite à la Galerie du Musée Colbert au profit des Indigens de douze arrondissements de la ville de Paris atteints de maladie épidémique». Le tableau Deslois est-il le même que celui de lord Seymour?

Henri Houssaye (article sur Géricault dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 novembre 1879, p. 377) mentionne parmi les copies faites par Géricault une *Nature morte de Weenyx (sic)*, renseignement certainement pris à Clément.

La mention du catalogue de la vente Beurnonville-Brame du 27 janvier 1882 (nº 9), si elle ne parle pas de Weenix a du moins l'avantage de comporter une description «Gibier Un lièvre mort, deux perdrix, un coq de bruyère». Superbe étude peinte avec énergie et d'une grande puissance de modelé et d'effet: ces indications permettent de penser que la nature morte de Weenix *Gibier et ustensiles de chasse déposés au bord d'une fenêtre,* du Musée du Louvre, a pu inspirer Géricault. Elle était au Musée Napoléon (fig. 233) après 1806[56]. Ses dimensions sont de 0,64 × 0,81, soit 1 cm de moins en hauteur que le tableau de la vente Beurnonville-Brame (h. 0,65; l. 0,81), mais 10 cm de moins en hauteur que le tableau mentionné par Clément et celui de la vente Seymour.

Dans la vente Beurnonville-Brame de 1882, il est indiqué «Collection Binder»; cette information ne paraît pas avoir été prise à Clément, puisqu'on ne mentionne pas Weenix.

Les dimensions du tableau de Weenix du Louvre sont à un centimètre près que celles qui sont données par la *Nature morte* de Géricault qui apparaît à la vente Tabourier des 20-22 juin 1898 (h. 0,64; l. 0,80). Il est dit dans le catalogue que l'artiste a emprunté son sujet à une partie d'un tableau de Weenix *Le produit de la chasse* au Musée du Louvre.

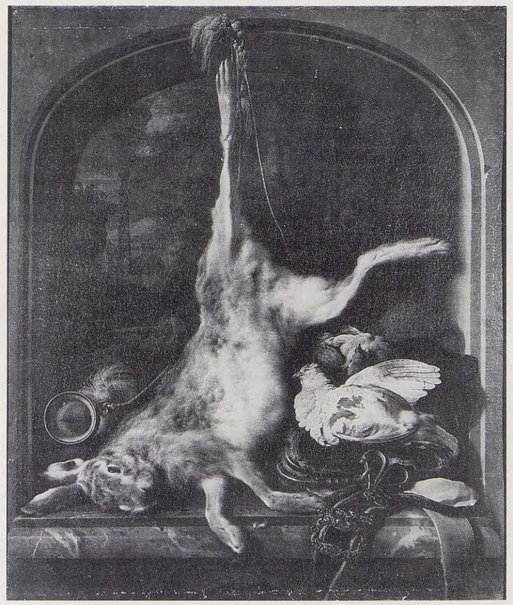


Fig. 233 *Gibier et ustensiles de chasse sur les rebords d'une fenêtre* h. 0,64; l. 0,81. Musée du Louvre. Inv. 1936. Jan Weenix (1640-1719).

Aucun tableau de ce genre n'apparaît à l'une des trois ventes Binder du 8 avril 1873, du 31 janvier 1891 ou du 9 février 1892.

Malgré la différence de 10 cm de hauteur du tableau Clément-Seymour, il semble bien qu'il s'agit de la même œuvre. Mais elle n'a pas reparu depuis la vente Tabourier de 1898. Léon Rosenthal (1905, p. 22); Oprescu (1927, p. 24), Michel Faré *La Nature morte en France,* 1962, p. 242) mentionnent une copie de Weenix par Géricault, mais c'est certainement d'après Clément. Ph. Grunchec[57] le catalogue parmi les tableaux mentionnés et non identifiés, après en avoir parlé dans sa publication de l'inventaire après décès[58].

Les deux œuvres de Rembrandt que Géricault, d'après Clément, avait copiées au Louvre sur une même toile, nous sont parvenues en deux tableaux différents, sans que l'auteur de cette séparation ait pensé à masquer sur l'un un fragment du personnage de l'autre, ce qui est précieux, car cela permit de retrouver une référence exacte de Clément. Ici l'artiste a cherché à suivre au plus près le métier de Rembrandt; mais s'il a bien rendu la facture granuleuse du *Vieillard* (cat. 313), il a traduit les glacis du visage de *Rembrandt à la chaîne d'or* (cat. 314) par des pâtes qu'il s'efforce de rendre légères.

Au château du Chesnay se trouvait, selon l'inventaire après décès de l'oncle de Géricault, et provenant de la baronne Caruel de Saint-Martin, un *Porte-drapeau* de Ary de Vois[59]. C'est sans doute d'après ce tableau hollandais que Géricault a fait une de ses premières lithographies (cat. 315). Une telle toile devrait se retrouver; sinon la toile elle-même, qui n'était peut-être qu'une copie, du moins l'original. J'ai écrit en ce sens au Rijksmuseum voor kunsthistorische Documentatie de La Haye, et M. Willem L. van de Watering a bien voulu me répondre les informations qui suivent:

«Nous ne connaissons ni l'original du tableau dont vous nous avez envoyé une reproduction, ni son histoire.

»A en juger par la reproduction il nous semble être bien possible qu'il s'agisse d'une œuvre de Ary de Vois, peintre de scènes de genre et de portraits travaillant à Leiden (vers 1632-1680).»[60] Géricault aurait-il fait d'après les tableaux de la dot de sa tante placés sur les murs du Grand-Chesnay d'autres copies? L'inventaire après décès de notre peintre mentionne des copies d'après Wynants, Ruysdael, le Parmesan. Or, comme P. Grunchec l'a remarqué, la collection du Chesnay comprenait deux tableaux de Wynants, un paysage de forêt de Ruysdael et une copie d'une *Sainte Catherine* du Parmesan (Grunchec nº 295, 296 et 299).

N'est-il pas émouvant de penser que peut-être les premiers efforts de Théodore s'affrontant aux maîtres d'autrefois se sont accomplis sous le regard ému d'Alexandrine?

La quasi-identité des dimensions de la petite copie du tableau de Spada, existant aujourd'hui dans une collection

particulière (cat. 316), avec celles qu'indique Clément, nous encourage à voir la main de Géricault encore maladroite, en ses débuts, dans cette œuvrette qui serait une des plus anciennes qui nous soient parvenues de lui.

La copie d'après la *Nature morte* de Van Beyeren (cat. 317) a connu bien des confusions de sujet avant que ne soit localisé enfin le modèle. Ce n'est pas une ébauche, mais une copie exacte, exécutée assez lourdement avec de forts empâtements pour marquer les lumières. Un trait révèle, semble-t-il, l'esprit de Géricault. A l'angle supérieur droit, l'artiste qui a exécuté cette copie s'est départi de sa fidélité au modèle; il a ouvert une fenêtre par laquelle on aperçoit, fort obscurci par le vieillissement de la peinture, un paysage formé d'une montagne à la Poussin, couronnée de nuages. Sans doute est-ce cette œuvre dont Gustave Planche a dit, en 1851: «J'ai vu des fleurs et des fruits copiés de la main de Géricault d'après un maître hollandais; à voir la précision qui donne tant de valeur à cette œuvre délicate, je n'aurais pas deviné que l'auteur de cette copie ingénieuse devait peindre un jour le *Radeau de la Méduse*.»[61]

On a voulu voir une copie d'après Snyders dans une *Nature morte de fruits et légumes* qu'on a attribuée à Géricault (cat. 318), mais on n'a pu désigner la peinture de Snyders que Géricault aurait copiée. Mme Aimé-Azam a vu justement que ce tableau semblait plutôt fait d'après nature; elle a imaginé qu'il aurait été peint à Féricy, lors du séjour que Géricault fera dans cette localité après avoir peint le *Radeau* à la fin de l'été et à l'automne 1819. Mais sa facture ne rappelle celle de Géricault à aucun moment de sa carrière, encore moins à l'époque du *Radeau*.

Avec les *Deux lions,* d'après le char nuptial du *Mariage d'Henri IV* de Rubens (cat. 319), nous ne sommes plus en présence d'une copie mais d'un tableau. Dans cette œuvre qui, tant par le métier que par son pedigree, est une des plus sûres de celles qu'on ait données comme étant faites par lui d'après les maîtres, Géricault a opéré un peu comme le fera Manet, détachant les deux animaux de l'original pour les transposer dans un paysage. Je pense que ce tableau est déjà avancé dans la carrière de l'artiste, car il bénéficie de toutes les qualités d'un métier éprouvé. Le rocher à droite est peint en frottis et jus gris, tout à fait conforme à la manière néo-classique de traiter les ombres; l'émergence dans la lumière des têtes des deux fauves traitées en empâtements est mise en valeur – toujours à la manière néo-classique – par l'ombre creuse du flanc de l'animal situé au premier plan; pour bien dégager le contour clair de la tête du lion de face, le peintre la détache sur un nuage blanc.

M. Grunchec suggère qu'un tableau un peu plus petit (cat. 320), ayant appartenu à Pierre Dubaut, qui comporte l'avant du char que traînent les lions dans le tableau de Rubens, serait la copie faite au Louvre d'après laquelle Géricault aurait peint le tableau (cat. 319). Hypothèse ingénieuse, mais dont, n'ayant pas vu le tableau, je lui laisse la responsabilité, car la Galerie Médicis a été beaucoup copiée, surtout à l'époque romantique. En tout cas, par rapport au cat. 320, le cat. 319 a l'avantage d'être sûrement le tableau vu par Clément, qui remarque que les lions ne sont pas attelés, et les dimensions sont les mêmes. Quant à la toile (cat. 321) représentant seulement les têtes des animaux et grandeur nature, elle est d'une facture très médiocre.

La Galerie Médicis était accessible aux peintres avant 1815, au Palais du Luxembourg. Elle avait été d'abord installée dans l'aile Est mais quand, en 1803, furent mis là en place les plafonds de Jordaens, elle revint à son emplacement d'origine. En 1815, les tableaux furent déposés pour être transportés au Louvre, afin d'y prendre la place des chefs-d'œuvre récupérés par les Alliés. Géricault put les y voir en 1815, mais c'est certainement au Luxembourg qu'il travailla d'après cette galerie.

L'artiste aurait pu d'ailleurs travailler d'après des gravures, étant donné que la forme l'intéressait plus que la couleur. Notons que l'inventaire après décès (alinéa 60, doc. 299) fait apparaître un ouvrage sur la Galerie du Luxembourg qui ne reparaît pas explicitement à la vente.

Géricault aurait-il fait d'autres copies de lion d'après le même maître? A une vente du 21 février 1853, des tableaux provenant du Cabinet et Atelier de M. Rouillard, on trouve cette mention au numéro 130: «Attribué à Géricault: Etude de lion d'après Rubens. Etude de lionnes, attribuées au même. Deux tableaux.»

Il ne s'agit que d'une attribution! Et dans la vente Seymour des 13/14 février 1860, ce tableau désigné simplement «un lion» (nº 92, h. 0,35; l. 0,44) est-il d'après nature ou d'après Rubens?

Les coulées de pâtes de la copie de la *Vision de saint Bruno* d'après Mola (cat. 322) sont bien dans l'esprit de Géricault. La copie de la *Mise au tombeau* du Caravage (cat. 323), elle, présente des analogies avec celle du *Saint Martin* (cat. 298).

La copie du *Saint Paul à Ephèse* de Le Sueur (cat. 324) n'est qu'une mise en place de la composition au moyen de quelques touches rapides, comme pour la *Mort de Germanicus* d'après Poussin (cat. 294), qui bénéficie du «label de qualité» Eudoxe Marcille. Notons que d'après Mlle Dubuisson, conservateur du Musée de Troyes, ce tableau portait bien avant la restauration en 1958 le numéro 143, indiqué au revers par Clément, ce qui est un précieux repère.

La copie d'après la *Mise au tombeau* de Raphaël (cat. 325) est comme une transposition sculpturale du tableau de l'Urbinate, et le copiste, pour obtenir un effet plus saisissant, a supprimé les détails du fond, notamment le calvaire et les arbres grêles. Plastique également est la femme portant un vase, tirée de l'*Incendie du bourg* (cat. 326), mais le sujet s'y prêtait, car Raphaël a imité ici Michel-Ange. Il y a lieu de penser que la copie d'après l'*Incendie du bourg* a été exécutée d'après une gravure, comme le dessin inversé que Géricault en a fait sur son Carnet du Louvre (cat. 178). Quant à la *Mise au tombeau,* la correspondance exacte des couleurs avec celles de l'œuvre de Raphael amène à considérer que le tableau proposé a bien été fait

d'après la peinture originale. Il n'est pas nécessaire de supposer que ce fut à Rome pendant le voyage de 1816/1817, puisque le tableau était à Paris à l'hôtel du prince Borghèse entre 1809 et 1815[62], quoique on imagine assez mal qu'un peintre aussi obscur que Géricault ait été admis à Paris chez le prince qui, chargé de diverses missions hors de France, résida fort peu dans son hôtel, tandis qu'à Rome la Galerie Borghèse était aisément accessible aux artistes.

Clément catalogue sous le numéro 174 une *Descente de croix,* d'après Jouvenet, qui appartenait alors à M. Feuillet de Conches.[63] Les exégètes ou les marchands ont présenté ou présentent encore des peintures qu'ils identifient avec le numéro de Clément, sans tenir compte des dimensions. Celles-ci sont d'après Clément, h. 0,50; l. 0,42. Comment croire qu'il puisse s'agir d'un tableau ayant h. 0,170; l. 0,115, exposé à la Galerie Charpentier en 1958 (cat. 327)? Le tableau que nous numérotons cat. 328, muni d'un certificat de Pierre Dubaut est plus proche, mais tout de même trop petit (h. 0,40; l. 0,30). Quant à celui que P. Grunchec considère comme authentique, et qu'il catalogue en 45b (cat. 329), il lui donne les dimensions publiées par Clément. Cependant, personne ne paraît avoir songé que, si cette copie se retrouvait un jour, elle devrait avoir au dos une esquisse pour l'*Officier de chasseurs,* signalée par Clément, ce qui permettrait une identification à coup sûr. Le tableau proposé par P. Grunchec porterait-il donc esquisse au revers? Dans la notice du tableau qu'il propose, P. Grunchec ne dit mot d'une circonstance si exceptionnelle qui aurait dû le frapper d'autant plus qu'il renvoie au n° 43 des peintures de Clément dans sa notice 45a. Le fait qu'il le catalogue en 45b tout de suite après 45a, qui est l'esquisse non terminée de l'*Officier de chasseurs au drapeau,* doit-il être considéré comme un indice dont il faudrait tenir compte? Je croirais plutôt qu'il n'a pas vu le tableau et ne catalogue l'esquisse de l'*Officier de chasseurs* que par référence à Clément; en effet, s'il avait été en contact avec ce tableau double face, pourquoi ne reproduirait-il pas la peinture représentant l'*Officier de chasseurs,* alors qu'il publie la photographie de la peinture qui devrait être, si la copie proposée est authentique, son revers?

Aucun candidat n'a été jusqu'ici présenté pour le n° 191 bis de Clément *La Vierge a l'enfant d'après Van Dyck* dont la description paraît correspondre à la *Vierge aux donateurs* de cet artiste au Musée du Louvre venant de la collection de Louis XIV (Catalogue Demontes n° 1962). Cette copie apparaît à la vente Camille Marcille des 6–7 mars 1876, n° 33. Selon M. Grunchec (n° 286) elle aurait été ensuite dans la collection Marmontel.

La copie d'après la *Bataille* de Salvator Rosa, du Louvre, mentionnée par Clément sous le numéro 163 comme appartenant à Jamar avait, selon ses dires, h. 0,460; l. 0,360. Il y a tout lieu de penser que c'est le tableau qui a été offert au Musée du Louvre en 1848; car Clément, par inadvertance, a évidemment inversé les dimensions. Le 8 septembre 1848, en effet, le directeur demande à Villot de passer chez M. Desazard, 14 rue de La Rochefoucauld, pour voir huit tableaux dont quatre de Géricault, parmi lesquels au cinquième alinéa: *Esquisse. Souvenir de Salvator Rosa,* h. 0,37; l. 0,45. On pourrait penser que ce tableau est celui qui figure au numéro 37 de la vente de Géricault comme «un tableau ancien représentant un choc de cavalerie». Cette vente a été faite avec si peu de soin que son auteur aurait pu confondre une copie de l'artiste avec un original; mais le fait qu'une copie de Salvator Rosa soit mentionnée au numéro collectif 23 de la vente, interdit cette hypothèse. La copie d'après le peintre napolitain figure aussi à l'inventaire au trente-deuxième paragraphe.

Il serait bien intéressant d'avoir cette œuvre. Pour L. Eitner[64]: «Il s'agit peut-être d'un tableau autrefois dans la collection de feu le colonel Hans Bühler, Winterthur, Suisse cat. n° 13. Exposition à Winterthur 1953, n° 33» et qui été vendu lors de la dispersion de celle-ci à Londres le 15 novembre 1985. C'est une esquisse d'une facture adroite; mais elle a h. 0,435; l. 0,640 (cat. 330).

J'ai vu une étude de la *Bataille* de Salvator Rosa (cat. 331) dont les dimensions (h. 0,340; l. 0,540) sont également différentes de celles indiquées par Clément. C'est un superbe tableau, enlevé avec une maestria qui interdit de l'attribuer à Géricault, dont les études décèlent une patience attentive, même lorsqu'elles ne sont qu'ébauchées. Il est vrai que Clément dit que le tableau qu'il catalogue a été fait en une seule séance, mais cela ne paraît pas précisément être le cas du tableau dont je parle, trop complexe pour une exécution aussi rapide, malgré son brio.

Un troisième candidat à l'attribution Géricault, que je connais seulement en photographie, est une œuvre assez confuse, que je crois postérieure à l'époque de Géricault; elle a: h. 0,440; l. 0,600 (cat. 332). Toujours présentée comme étant de Géricault, j'ai vu une quatrième copie en 1975. Elle est d'une facture assez faible; certaines parties dans les ombres sont restées esquissées en frottis brun, ce qui correspond à la manière en usage dans la première moitié du XIXe siècle. Les dimensions (h. 0,590; l. 0,805) suffiraient à l'exclure, ainsi que sa facture assez hésitante. En vente publique, enfin, le 19 juin 1979, est passée avec l'indication «attribuée à Géricault», une autre copie de dimensions voisines de la précédente (h. 0,610; l. 0,820), qu'il n'y a pas plus de raisons de considérer comme une œuvre de notre artiste (cat. 333).

Notons à toutes fins utiles que Montfort, élève de Géricault, a fait une copie d'après la *Bataille* de Salvator Rosa (0,46; 0,55) qui apparaît à sa vente (6 mars 1885, n° 45) et qui a semblé assez intéressante au marchand Haro pour que celui-ci s'en soit rendu adjudicateur (pour 75 francs).

Pour le numéro 165 de Clément, le *Christ au tombeau* d'après Titien, du Louvre, tableau qui a appartenu à Lehoux[65] et qui, selon lui, était accroché dans la chambre mortuaire de l'artiste, deux œuvres ont été proposées[66]. L. Eitner a fait figurer l'une d'elles à son exposition Géricault aux Etats-Unis en 1971/1972 (cat. 334); ses dimensions (h. 0,450; l. 0,600) ne correspondent pas tout à fait

à celles données par Clément (h. 0,480; l. 0,595), mais l'œuvre est lourde et la facture de cette peinture, dont la couleur est singulièrement gercée, est différente de celle des autres copies qu'on attribue à l'artiste. Le Musée de Besançon conserve une autre copie, attribuée à Géricault, très faible de facture (cat. 335).

Clément a signalé chez une descendante de la famille de Géricault une copie de la *Peste de Milan* de van Oost[67], le tableau que P. Grunchec publie comme inédit dans le *Bulletin de l'Histoire de l'Art français* en 1976, avait déjà été reproduit en 1957 par les docteurs Jules et Gilles Buisson dans la *Revue de l'Avranchin* (cat. 336). Il n'a pour lui que l'assertion de Clément qui le catalogue, mais sans doute sans l'avoir vu, puisqu'il n'en donne pas les dimensions. La facture littérale de ce tableau et le faïençage de la craquelure ne plaident pas en faveur de son attribution à notre artiste, pas plus que n'est plausible de Delacroix la copie du même tableau figurant sous le nom de ce peintre au Folkwang Museum d'Essen (cat. 336A).

Une très belle copie d'un tableau hollandais a été prise par Clément pour une étude d'après nature, à propos de laquelle il a fait dans la désignation une autre méprise qui s'est transmise jusqu'à nos jours. Il s'agit de l'œuvre qu'il a cataloguée au numéro 77 sous le titre: *Chèvre avec un chevreau.* Ces deux animaux sont en réalité une chèvre et un mouton (cat. 337). C'est une des peintures magistrales de l'artiste, la frappe décisive de la brosse suggère remarquablement le rude pelage de la chèvre. En outre, c'est un des tableaux les plus sûrement authentifiés de Géricault, car il jouit d'un «pedigree profond», ayant passé deux fois en vente publique avant 1860 sous son vrai nom, *La chèvre et le mouton,* une première fois en 1830, une seconde en 1832. C'est donc une œuvre précieuse et qui doit servir de référence. Cependant, cette étude n'a pas été faite en quelque ferme, comme on l'a cru longtemps, mais d'après les deux figures de droite d'un tableau d'animaux de Pieter Boel, qui se trouve aujourd'hui au Musée de Soissons. Mais Pieter Boel (cat. 337A) a encore reproduit ces deux bêtes dans un autre de ses tableaux, la *Nature morte avec animaux* des Staatliche Kunstsammlungen de Cassel (n° 162). C'est sans doute plutôt le tableau de Soissons qu'a connu Géricault, car il y a été mis en dépôt par le Musée du Louvre, où il est entré avec la collection La Caze en 1870, et cela donne à penser que cette œuvre se trouvait en France au début du siècle quand notre artiste en a fait cette interprétation, à moins qu'il ne se soit servi de quelque gravure, ce que la qualité du pelage de l'animal me paraît exclure.

Sans référence à Clément ni à quelque témoignage ancien, bien des copies ont été attribuées à Géricault. Une exposition de copies d'artistes qui eut lieu à Bâle en 1937, et dans laquelle sous l'attribution à Géricault, on rencontre souvent le nom de Pierre Dubaut, a été notamment le prétexte à un pullulement d'apocryphes en tout genre. Notons que cette exposition avait un caractère commercial, puisque presque toutes les œuvres exposées étaient à vendre.

Parmi ces «enfants perdus», quelques-uns cependant méritent un examen.

Une tête de dogue aboyant, rageusement faite, d'après un détail d'un tableau de Deshays au Musée de Rouen (cat. 338), dont la facture évoque celle de notre peintre, bénéficie d'avoir été gravée en 1861 comme étant de Géricault (cat. 338A). La frappe du pinceau par touches décisives est bien dans son esprit.

Récemment est entrée à la Staatsgalerie de Stuttgart une copie de la *Résurrection de Lazare* de Sebastiano del Piombo, tableau de la National Gallery de Londres (cat. 339). Un article bien documenté de M. Günter Bush appuie l'attribution à Géricault. La facture d'ébauche sommairement frappée à coups de pinceau, se relie bien à celles d'autres copies données au maître. Le rapport souligné entre certaines figures et les spectateurs de la tribune du *Départ pour la course des chevaux barbes* de Baltimore est séduisant; cependant, la répartition des couleurs étant la même dans le modèle et sa copie, il faut considérer que celle-ci a été faite d'après le tableau lui-même et non d'après une gravure; pour admettre que Géricault ait copié ce tableau, il faudrait supposer qu'il l'ait fait à Londres, quand cette œuvre qui avait figuré aux ventes du duc d'Orléans, se trouvait dans la collection Julius Angerstein. Cette collection était-elle accessible aux artistes au point que Sir Julius les aurait autorisés à y effectuer des copies? Et les préoccupations de Géricault en Angleterre n'étaient-elles pas tout autres?

Les analogies d'un petit «Combat de cavaliers antiques» ainsi désigné à l'exposition de 1924 avec des personnages de la *Bataille de Constantin* de Jules Romain, au Vatican, ne paraissent avoir été décelées que par Klaus Berger en 1957 (cat. 340). Je dis bien «analogies», car il y a beaucoup de différences avec le fragment choisi par l'artiste. Seul est reproduit exactement le cavalier vu par la croupe côté montoir, qui est le motif principal du tableautin. Le cheval qui est à gauche est copié de la fresque, mais sans son cavalier, le casque d'un soldat qui apparaît derrière cette tête de cheval est différent de celui de la fresque. Quant au groupe de l'angle supérieur droit, il est inventé, ainsi que les nuages (de poussière?) que l'artiste a situés en bas pour finir le tableau. Cette œuvrette, qui a été maintes fois exposée, a en sa faveur le fait d'avoir appartenu à Coutan, un des collectionneurs les plus sûrs de Géricault. Il faudrait supposer que Géricault ait fait des copies peintes à Rome, ce pourquoi nous n'avons de probabilités que pour la *Descente de croix* de Raphaël; le petit format ne s'oppose pas à cette hypothèse.

Une petite peinture sur papier représentant un *Héliodore chassé du temple* (cat. 341), au Musée de Bayonne, a été découpée dans une feuille plus grande, portant au revers le cachet Coutan-Hauguet, et où il reste la moitié du corps d'un personnage marchant (cat. 342). On l'a dite tour à tour copie de Raphaël, Guido Reni, Solimène. Guido Reni n'a pas traité ce thème. En revanche, la composition présente quelque analogie avec celle de Raphaël, mais elle en est seulement inspirée. La facture rappelle bien

celle des dessins en camaïeu de Géricault.

C'est seulement à la vente Chéramy en 1908, qu'est apparue sous le nom de Géricault une copie du *Portrait d'Innocent X* de Vélasquez, de la Galleria Doria Pamphili (cat. 343). Par la suite il fut acheté par le duc de Trévise. On comprend l'enthousiasme de cet homme de goût, car c'est un très beau tableau qui se recommande par la franchise, la décision et la justesse de la touche, la beauté des mains et du modelé de la tête, la pureté des couleurs qui doivent leur éclat au diluant dont elles sont mêlées. L'artiste fait usage des transparences. L'œuvre donne l'impression d'une copie faite directement et non d'après une gravure. Mais, précisément par toutes ces qualités, elle nous éloigne des ébauches «modernes» et hésitantes que nous révèlent les quelques tableaux que nous pouvons considérer comme étant presque sûrement des études de Géricault d'après les maîtres et il nous faut renoncer à le gratifier de ce petit chef-d'œuvre.

Dans la *Résurrection de Lazare* de Bonifacio de Pitati, du Louvre, qui était depuis 1802 au Musée Napoléon, un artiste a été attiré par la *Tête de Lazare* (cat. 344) et ce tableau pathétique a été attribué à Géricault depuis 1937. P. Grunchec l'admet, considérant qu'elle représente des analogies avec une tête de la *Charrette de blessés*. Cette analogie me semble se référer au sujet et la facture ne paraît pas incliner à garder Géricault comme attributaire de cette œuvre. Dans son compte rendu de l'ouvrage de Philippe Grunchec, Lorenz Eitner partage mon avis[68].

Je ne m'attarderais pas sur les copies attribuées à Géricault du *Couronnement d'épines* de Titien, du Louvre[69], si dans une communication sur «Tiziano a l'Ottocento» au cours d'un colloque tenu à Venise sur «Tiziano a Venezia», Eberhard Rühmer, en s'appuyant sur une «découverte» de Günther Busch, n'avait cité et reproduit l'une d'elles (cat. 345) comme exemple de l'influence du peintre de Cadore sur les romantiques. Rien, ni la documentation conservée, ni encore moins la facture n'autorisent ceux qui ont étudié Géricault à valider cette attribution et P. Grunchec a eu raison de la rejeter.[70]

La tentation pourrait être plus forte pour une copie du *Portrait de Charles Quint* de Van Dyck, aux Offices (cat. 346), actuellement au De Young Museum, Bradfort (Penn.), qui a suscité à chacune de ses apparitions dans la littérature pas mal de confusions et de pataquès. A une vente Sotheby en 1961, est apparue avec l'attribution à Géricault, mais sans reproduction, une copie du même tableau, de dimensions un peu plus grandes que le tableau précédent. Le prix qu'elle a obtenu (30 £) semble bien être un indice de sa qualité[71].

Est également controversée une *Chasse aux loups et aux renards* d'après Rubens (cat. 347). L'original de Rubens est indiqué par Max Rooses en 1890 comme se trouvant dans la collection de Lord Ashburton, à Londres. C'est là peut-être que l'artiste qui a fait la copie aurait pu le voir. La copie interprète, en la simplifiant beaucoup, la composition du tableau.

Ce qui rendrait ces copies plus vraisemblables, c'est le *far di macchia,* mais ce procédé était commun aux esquisses de l'époque néo-classique et romantique. En raison de leur caractère un peu cotonneux, je croirais ces deux tableaux de cette dernière période. L'attribution à Poterlet, qu'a fait de la *Chasse,* Haavard Rostrup, n'est pas si déraisonnable.

Commentant l'exposition Géricault chez Bernheim-Jeune en 1937[72], Paul Adry mentionne un *Christ étendu* vu en raccourci de face, par Mantegna. La peinture de Mantegna correspond, semble-t-il, au tableau de la Galerie Brera, à Milan, qui n'est jamais venu à Paris. Peut-on supposer quelque gravure intermédiaire? Aucun tableau de ce genre n'apparaît au catalogue Bernheim-Jeune. Il est vrai qu'à cette exposition il y a eu des envois qui ne figurent pas au catalogue, mais ils sont représentés sur les photographies des panneaux d'accrochage; or il manque une de ces photos.

Une copie du fameux *Tigre royal* (cat. 348) du peintre anglais George Stubbs (1724-1806)[73] a fait une fort belle carrière, ayant figuré à de très nombreuses expositions entre 1931 et 1964 sous le nom de Géricault. Il est admis encore par Lorenz Eitner et Philippe Grunchec. Il semble que ce fut seulement à l'exposition Bernheim-Jeune, en 1937, qu'on reconnut que ce tableau était une étude d'après Stubbs; par la suite, on l'a dit parfois fait d'après une gravure reproduisant le tableau de ce peintre, ce qui ne peut être, car la dite gravure est en sens inverse[74]; la copie est donc bien d'après le tableau lui-même. Le copiste n'a pas reproduit le paysage de rochers qui est derrière le fauve; il s'est contenté de mettre l'animal en repoussoir sur un fond obscur. Je connais ce tableau depuis longtemps; le directeur de la National Gallery de Londres, intéressé d'avoir une copie de Stubbs par Géricault, m'ayant demandé confidentiellement d'aller le voir, quand j'étais conservateur en chef des peintures du Louvre. Aucune trace documentaire de ce tableau n'existant, je recommandai à mon confrère anglais la prudence. Depuis, d'autres copies se sont révélées, j'en connais une (cat. 349), en dehors de celle que P. Grunchec a signalée (cat. 350). Il est à remarquer que les trois copies sont analogues, c'est-à-dire qu'elles ne reproduisent pas le fond de rochers du tableau de Stubbs, mais l'animal est silhouetté sur fond noir. Il y a donc là une série cohérente avec un prototype.

Par ailleurs, Clément a catalogué (n° 73) un tigre couché, de petites dimensions, donné par Géricault à M. Bro (cat. 351), mais il ne dit pas s'il est d'après Stubbs. Mes démarches pour voir ce tableau ont échoué; j'ai pu seulement circonscrire sa situation actuelle, mais sans parvenir à l'atteindre. M. Philippe Grunchec le reconnaît dans un tableau qu'il dit «d'une collection privée», auquel il donne les dimensions indiquées par Clément (0,16 × 0,21). Malheureusement, comme je l'ai constaté plusieurs fois, quand cet auteur a repéré (parfois même seulement par une simple reproduction, comme cela semble le cas ici) un tableau qu'il croit correspondre à un numéro de Clément, il lui donne d'autorité les dimensions de celui-ci[75]. La mauvaise qualité de la photographie qu'il reproduit, qui est ancienne

et délavée, semble indiquer qu'il n'a pas vu le tableau lui-même. J'ai retrouvé une épreuve de cette photographie au dossier Géricault de la *Sauvegarde de l'art français,* ce qui indique que ce document a des chances de se référer au tableau de Bro figurant sous le numéro 227 à l'exposition du *Centenaire* où il a été prêté par sa petite-fille, Mme Pic-Paris.

M. Grunchec croit cette étude faite d'après nature, hypothèse que les petites dimensions rendent plausibles. Si la pose du fauve est semblable à celle du tableau de Stubbs, l'expression en est différente.

Quant à la copie supposée d'après Stubbs, encore faudrait-il se préoccuper de savoir si le *Tigre* de ce peintre était accessible pour notre artiste en 1820/1821, ce que l'état des études sur Stubbs ne permet pas de dire.

En outre, il paraît y avoir quelque différence entre le tableau que montre cette photographie de la *Sauvegarde* et la description de Clément qui parle d'un «fond de paysage très vigoureux», ce qui n'est pas le cas, puisque ce fond est noir avec une vague éclaircie dans le haut, mais ce fond peut s'être obscurci. Ce fond de paysage «très vigoureux», ne serait-ce pas le fond de rochers du tableau de Stubbs que les différents copistes précités ont éludé et que Géricault, dans un tableau qui n'a pas été identifié, aurait observé?

A toutes fins utiles, pour en finir avec ce tigre menaçant qui nous fuit, signalons que Charles Blanc, en 1845, dit à propos de Géricault qu'on voit chez «M. Régnier, marchand de tableaux sur le boulevard des Italiens un superbe tigre au repos»[76]. Ce ne peut être celui catalogué par Clément, puisque à ce moment-là celui-ci appartenait à Bro, mais peut-être il se pourrait que ce soit une des œuvres précitées. Seule la réapparition certaine, établie sur un pedigree cohérent, du tableau qui a appartenu à Bro et qui n'a pas resurgi depuis 1924, année où il était dans la collection de sa petite-fille, Mme Pic-Paris, pourrait permettre de faire avancer la question. Dans l'état actuel de la problématique de ce tableau, aucune des œuvres examinées plus haut ne présentant l'évidence d'une facture analogue à celle de Géricault pendant la période anglaise, il est plus sage de laisser l'affaire pendante.

Quant au tableau qui a été présenté plusieurs fois comme un *Portrait de vieillard* (cat. 352), c'est en réalité une étude d'après un saint Pierre de Guido Reni, soit d'après le tableau *Saint Pierre et saint Paul* de la Galerie de Brera, à Milan, soit d'après l'*Assomption de la Vierge* de Pieve di Cento (Bologne), mais il n'y a aucune raison d'attribuer cette copie à Géricault comme on l'a fait abusivement.

Voici, pour mémoire, un certain nombre de copies attribuées à Géricault qui ont figuré en 1937 à l'exposition «Künstlerkopien» de Bâle, ce vivier d'apocryphes, copies que je n'ai pu repérer ni en réalité ni en image, l'identification des œuvres montrées à cette exposition n'étant pas aisée faute de dimensions:

— Sous le nom de Géricault

47. *Le Miracle de saint Marc,* aquarelle, h. 0,29; l. 0,43. Cette œuvre avait déjà figuré à l'exposition Géricault chez Bernheim-Jeune à Paris en 1937 (n° 117) et à l'exposition Géricault à la Galerie Bignou, Paris en 1950.
86. *Libération de Saint Pierre*
(L'auteur du tableau copié n'est pas désigné).
87. *Portement de croix* de Bassano (Seulement attribué).
95. *Portrait d'un moine*
96. *Repos pendant la fuite en Egypte*
L'auteur du tableau copié n'est pas indiqué.
Copie anonyme, vraisemblablement de l'école de Géricault d'après Van Dyck.
97. *Crucifixion de Saint Pierre*

Pour faire bonne mesure, voici quelques mentions de copies, attribuées à Géricault, relevées dans des ventes diverses, que je n'ai pas retrouvées:

— *Le Christ descendu au tombeau*
(Auteur du tableau copié, non désigné. Peut concerner Raphaël (cat. 325) ou le Caravage (cat. 323)? Numéro 86 vente Cabinet de M. du Minguy, 18-20 avril 1861.
— Médaillon ovale présentant un *portrait de religieux* sur fond noir. Au revers en camaïeu d'or la *Vierge au berceau* d'après Raphaël.
Sans numéro. Vente de M. Soret, 4 mai 1863, existant en manuscrit au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale.

A cette exposition de Bâle, le numéro 79 présentait, comme étant de Géricault, une copie d'après la *Félicité de la Régence* de Rubens, au Louvre, appartenant à Pierre Dubaut (cat. 353) et le numéro 76, une copie donnée comme étant d'après l'*Adoration des Bergers* de Ribera (cat. 354).

L'exposition Géricault de Winterthur n'était pas moins fertile en copies attribuées faussement à Géricault que celle de Bâle. Nous en avons déjà rencontré. En voici six, toutes appartenant à Pierre Dubaut, l'organisateur de l'exposition: cat. 355 à 358 et 360. A la même exposition, une copie de *Trois têtes du martyre de saint Georges* de Véronèse (cat. 361), appartenait à Jacques Lipchitz. Signalons encore cat. 362, copie d'après l'*Antiope* du Corrège, au Louvre, et une *Mater Dolorosa* d'après Ribera (cat. 363).

M. Lem, dans ses études du *Peintre,* a publié aussi plusieurs copies qu'il attribuait à Géricault: cat. 364 d'après Rubens, cat. 366 d'après Rembrandt, cat. 367, puzzle de têtes empruntées de tableaux de maîtres divers.

Signalons encore sans commentaire les cat. 368, 369 et 370 d'après des tableaux du Louvre, (cat. 371), sans doute d'après Ribera, (cat. 372) d'après un Vénitien, (cat. 373), donné comme étant d'après Jordaens, (cat. 374) d'après Rembrandt, (cat. 375 à 377) dont il n'est même pas sûr que ce soient des copies, cat. 378 considéré comme d'après Oudry, ce qui n'est pas certain.

Vraiment, concernant Géricault, on n'a reculé devant rien: voici une peinture pompéienne (cat. 379) et une *Bataille navale* (cat. 380), ayant appartenu à Pierre Dubaut. Quant au *Christ mort* d'après Philippe de Champaigne, du Musée de Picardie (cat. 381), que P. Grunchec publie

parmi les apocryphes de Géricault, le musée n'a pu me fournir les preuves qu'elle ait jamais été attribuée à cet artiste.

Enfin, l'ouvrage sur Géricault, paru sous la direction d'Henri Roujon en 1913 signale, sans doute par erreur, une copie de la *Mort de la Vierge* du Caravage.

Maîtres modernes

Les copies d'après les maîtres modernes paraissent avoir été plutôt rares. Clément, suivant la relation de Montfort, nous fait part de l'enthousiasme de Géricault pour Gros qui l'aurait porté, à la fin de sa vie, quand il était déjà malade, à désirer avoir des copies de la *Bataille de Nazareth* (encore appelée du Mont-Thabor) et de la *Bataille d'Eylau,* et à payer la somme de 2000 francs pour avoir le droit de faire faire ces copies. A Lehoux fut dévolue la tâche de copier Nazareth et à Montfort Eylau.

Sur le brouillon de sa communication à Clément qui est au Louvre (doc. 369A), Montfort dit exactement: «Mr Géricault admirateur passionné des ouvrages de Mr Gros découvrit en ce même temps une personne qui possédait deux esquisses magnifiques de Mr Gros, représentant l'une la bataille du Mont-Thabor dont le tableau n'a pas été fait[77] et celle d'Eylau. Je me souviens encore de l'enthousiasme avec lequel il nous parla de ces esquisses et n'eut pris de repos qu'il n'eût obtenu la permission de les faire copier, puis il donna deux mille francs pour cette permission, ce qu'avaient été payées à M. Gros les deux esquisses originales. Mon ami Lehoux, élève de Mr Horace Vernet et Gros, et que Mr Géricault affectionnait beaucoup, fit d'abord sous les yeux de Mr Géricault la copie de la bataille du Mont-Thabor a été plus tard j'en [mot illisible] contre alors qu'il était alors déjà bien malade.»[78]

Notons que de toute façon ce n'est pas, comme le dit M. Grunchec[79], à Gros qu'on serait étonné de voir exploitant ainsi un artiste, mais à une autre personne.

Batissier ne nous parle que du *Combat de Nazareth* et nous dit que Géricault l'a vu chez le peintre Belloc, auquel il acheta 1000 francs le droit de le copier, alors que «le tableau avait été acheté [par qui?] deux mille et quelques cents francs»[80].

Par la suite, le *Combat de Nazareth* de Gros fut acheté par M. Urvoy de Saint-Bedan qui en fit don au Musée de Nantes en 1854.

Quant à l'esquisse de la *Bataille d'Eylau,* de quel tableau peut-il s'agir? Pour Montfort, c'est donc une même personne qui possédait ces deux tableaux. Selon Tripier Le Franc, historien de Gros, le *Combat de Nazareth* et l'esquisse du morceau de concours de la *Bataille d'Eylau* auraient été mis en vente le 21 mai 1828 à l'ancienne salle Le Brun, rue de Cléry, et retirées toutes deux, n'ayant pas atteint les prix de réserve. Qui les avait mis à cette vente? Elle est anonyme et porte simplement le nom de M. B. Sur un exemplaire conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale est ajouté à la main le nom de Bizet. Cette vente ne comportait pas moins de quinze tableaux de Gros; les dimensions indiquées pour le *Combat de Nazareth,* numéro 1, sont 6 pieds de largeur, sur 4 pieds 2 pouces de hauteur et le *Champ de bataille d'Eylau,* numéro 2, 4 pieds 5 pouces de largeur sur 3 pieds 2 pouces de hauteur.

Le morceau de concours, qui avait 3 pieds 2 pouces de haut sur 4 pieds 5 pouces de large (soit h. 1,026; l. 0,431), est bien celui qui a été mis en vente le 21 mai 1828 à l'ancienne salle Le Brun, rue de Cléry, aux prix de 7000 francs et retiré, n'ayant pas trouvé d'acquéreur au-dessus de 7002 francs[81].

Tripier Le Franc[82] signale qu'une copie de ce morceau de concours a été faite par Mauzaisse; elle est au Musée de Versailles[83].

Le catalogue de l'exposition Gros en 1936 mentionne plusieurs esquisses de la *Bataille d'Eylau*[84], mais cette exposition n'ayant pas fait de la part de ses organisateurs l'objet d'une exploitation scientifique, on ne peut savoir s'il s'agit vraiment d'autographes. Une esquisse, indûment signée de Gros, a figuré en 1959 à l'exposition l'Art ancien dans les collections privées de Touraine[85], à Tours. Ce tableau n'est autre que le morceau envoyé par Meynier au concours en vue de la *Bataille d'Eylau,* institué par Denon[86].

Dans l'état actuel des connaissances sur Gros, il est impossible de savoir qui, en 1823, avait le *Combat de Nazareth* et l'esquisse de la *Bataille d'Eylau.* On voudrait pourtant connaître quel est le propriétaire qui a eu le front de faire payer une telle somme à un jeune artiste pour exécuter des copies des toiles lui appartenant. La chose est si surprenante qu'on peut se demander si sa mémoire n'a pas trahi Montfort qui écrivait près de quarante ans après les événements.

A suivre à la lettre Montfort, bien que son manuscrit à cet endroit soit peu lisible, il semble que les deux copies n'aient pas été exécutées au même moment, mais la première par Lehoux et la seconde par lui-même, celle-ci quand Géricault était déjà malade. Selon Batissier, qui ne parle que du *Combat de Nazareth,* l'artiste était «très souffrant» quand il découvrit ce tableau chez Belloc et le contempla pendant plusieurs heures (ce qui est certainement exagéré)[87]. Nous savons que Montfort travailla à sa copie dans une chambre à côté de celle où Géricault était couché «depuis longtemps», donc en 1823.

Il est étrange que Géricault ait tenu à avoir près de lui la reproduction de ces tableaux. Est-ce une idée de malade cherchant à réaliser par personne interposée ce qu'il n'était plus capable de faire lui-même? Mais quand il était jeune, il avait fait une copie de l'avant-main du cheval de Bonaparte dans la *Bataille des Pyramides* (cat. 382) qu'il avait recouverte plus tard par le *Déluge.*

Comme il arrive aux malades ou aux vieillards, a-t-il éprouvé un retour nostalgique vers ces années de sa jeunesse où l'*Officier de Chasseurs* lui avait valu, au Salon de 1812, un premier succès? On peut croire Montfort quand il rapporte les propos que l'artiste tenait sur Gros peu de temps avant sa mort, car les paroles d'un mourant frappent l'imagination.

S'il en était besoin, le témoignage de Montfort et celui de Clément se trouveraient confirmés par l'inventaire après décès où, au paragraphe 54, on lit: «Trois grands tableaux dont deux copies d'après m^r^ Gros par un élève de m^r^ Géricault, prisés quarante francs.» Une de ces copies faites par un élève reparaît à la vente, celle de la *Bataille d'Eylau,* sous le numéro 26: «D'après M. Gros. La Bataille d'Eylau» dans la rubrique «Tableaux de différens maîtres». Elle a fait 265 francs.

Quant à la copie de *Nazareth* (cat. 383), le fait qu'elle n'a pas été détachée de l'ensemble pour être mise sous cette rubrique peut faire penser que, par erreur, elle a été comprise comme une œuvre de Géricault, dans le numéro 23 qui comprend des copies d'après Gros, à moins qu'elle ne se dissimule sous le numéro 5: «Deux grandes esquisses batailles en Egypte» qui ont fait 1820 francs.

Bien qu'il soit surprenant que Lehoux ou Montfort, qui assistaient certainement à la vente, n'aient pas fait cesser éventuellement cette attribution abusive, ainsi s'expliquerait qu'Horace Vernet, de bonne foi, ait pu léguer au Musée d'Avignon, en 1836, le *Combat de Nazareth,* et que malgré les avertissements de Clément qui, dès 1867, protestait contre cette attribution, il ait fallu attendre un siècle et demi pour que la vérité soit rétablie par M. Pierre Granville[88]. Il est vrai que Tripier Le Franc, l'historien de Gros, a contribué à prolonger cette confusion, car dans son livre il s'insurge contre «M. Charles Clément, qui, dit-il, ne paraît pas être au courant de ce qui existe»[89]. Cette copie est, d'ailleurs, d'une exceptionnelle qualité, ce qui peut expliquer qu'elle ait été prise pour un original[90].

Ce qui paraît confirmer qu'Horace Vernet croyait bien cette copie œuvre originale de Géricault, c'est qu'il y tenait beaucoup, car l'ayant prêtée à Delacroix, il s'en fit délivrer reçu le 7 décembre 1828. Le reçu n'indique pas de nom d'auteur[91]! Horace Vernet ayant été nommé directeur de l'Académie de France à Rome, Delacroix lui succéda dans son appartement et son atelier, 15 quai Voltaire, et sans doute ce dernier garda-t-il pour son ami certains tableaux en dépôt. André Joubin, à l'attention de qui ce reçu n'a pas échappé, a émis l'hypothèse qu'une lettre de Delacroix à M. de La Bouchère, en date du 11 octobre 1835, concernait ce tableau. Mais l'œuvre n'étant pas désignée, on ne peut pas en être sûr[92].

De la copie que Montfort dit avoir exécutée de la *Bataille d'Eylau* dans une petite chambre à côté de celle où Géricault était alité, aucune trace n'a été relevée jusqu'à ce jour. En revanche, un souvenir nous est resté d'une copie ou plutôt de l'étude que Géricault a exécutée, cette fois lui-même, d'après la *Bataille des Pyramides.* De celle-ci personne n'a parlé, Clément ne l'a pas cataloguée, puisqu'elle n'était pas visible; même Montfort, qui parle de l'admiration de l'artiste pour la *Peste de Jaffa* et la *Bataille d'Aboukir,* ne mentionne pas la *Bataille des Pyramides.* Pourtant, Géricault avait exécuté une étude d'après ce tableau dans son état original, avant les adjonctions qui furent faites plus tard pour le faire figurer dans la Galerie des Batailles de Versailles (cat. 382). Sans doute n'attribuait-il pas beaucoup d'importance à ce travail, puisqu'il le recouvrit d'une autre peinture, le *Déluge.* Une étude aux rayons X, faite au laboratoire du Musée du Louvre, a fait sortir du néant l'un des premiers travaux de Géricault, où il puisa sans doute l'inspiration de l'*Officier de chasseurs*[93].

S'il était besoin de prouver l'intérêt que Géricault montrait pour Gros et notamment pour la *Bataille des Pyramides* (cat. 112), un dessin du Musée de Bayonne l'attesterait. Nous l'avons vu, ce dessin à la plume et au lavis de brun, magnifiquement enlevé, figure l'avant-main du cheval de Bonaparte et le groupe d'officiers situés en second plan qui écoutent sa harangue. A la vente Coutan-Hauguet des 16/17 décembre 1889, le numéro 195 mentionne sous le nom de Géricault: «Etudes diverses d'après le tableau de la Bataille des Pyramides. Au verso divers croquis». Ce dessin correspond sans doute à la feuille du Musée Bonnat qui porte le cachet de la collection Coutan-Hauguet.

L'image révélée à nous par les rayons X ne laisse guère deviner sa facture. Quant à la copie de la *Bataille de Nazareth* par Lehoux à Avignon, qui est un ouvrage remarquable, on sent que l'artiste a voulu transcrire une image exacte[94], ce qui confirme qu'elle n'est pas de Géricault; celui-ci aurait fait une étude plus libre.

L'inventaire après décès nous apporte encore une autre preuve que Géricault s'intéressait beaucoup à Gros. Aux paragraphes 29 et 39 comprenant des lots collectifs de copies, Gros se trouve noté deux fois. Mention en est faite une fois encore dans le lot n° 23, comprenant cinquante copies, de la vente après décès.

Peut-être une de ces copies était-elle faite d'après les *Pestiférés de Jaffa,* tableau pour lequel, selon Montfort, Géricault professait une grande admiration? A toutes fins utiles je signale qu'à l'exposition «Künstlerkopien» de la Kunsthalle de Bâle en 1937, on trouve au numéro 91 mention d'une copie de Géricault d'après ce tableau (cat. 384). Mais qui prouve que cette attribution était bien exacte?

Pour les maîtres «modernes», Clément a catalogué une copie de la *Justice et la vengeance divine poursuivant le crime* (cat. 385) de Prud'hon, appartenant à M. His de La Salle qui le donna au Musée du Louvre en 1878. Cette copie fit l'objet d'une conversation entre Montfort et Géricault qui, à cette occasion, dit à son élève: «Pour moi, si je pouvais tracer mon contour avec un fil de fer, je le ferais.»[95]

Le tableau de Prud'hon fut exposé aux Salons de 1808 (n° 484), de 1814 (n° 769) et au Salon des Prix décennaux de 1810 (n° 21); il fut placé dans la Salle des Assises au Palais de Justice à Paris jusqu'en 1815. Repris par Prud'hon à cette date, il fut exposé au Musée du Luxembourg

de 1818 à 1823[96]. Est-ce là que Géricault l'aurait copié? La date me paraît bien tardive pour justifier une telle hypothèse. Cette copie doit être plus ancienne. Il est curieux que le nom de Prud'hon ne soit mentionné parmi les maîtres copiés par notre artiste, ni dans l'inventaire après décès, ni dans la vente[97]. L'attribution reste donc du domaine des probabilités, quoiqu'il faille tenir compte du fait que les copies des maîtres modernes ne paraissent pas avoir fait l'objet du même soin à l'inventaire que celle d'après les maîtres anciens. Quant au dessin préparatoire que M. P. Grunchec nous propose (cat. 386), ne pouvant en juger d'après la reproduction, je lui en laisse la responsabilité.

Géricault aurait-il copié David, pour lequel il professa une si grande admiration qu'il alla le voir à Bruxelles à la fin de l'année 1820? Faut-il penser, avec Charles Cournault, qui l'écrit à Clément le 4 mars 1867, répétant une assertion de Charlet, que Géricault «s'acharna sur une copie qu'il avait entreprise de Pâris et Hélène que probablement il n'acheva jamais»[98]? Il est étrange qu'il ait choisi dans David ce sujet sucré. Plus plausible serait la copie partielle d'après le *Bélisaire,* intitulé *Tête de Bélisaire,* passé à la vente His de La Salle le 27 novembre 1880 (n° 68), tableau qui n'a pas été identifié depuis. Dans une collection particulière, une copie d'après les *Horaces,* qui fait h. 0,60; l. 0,475, passe pour être de Géricault, à quoi rien ne la rattache (cat. 387).

Sous le numéro 4, Clément mentionne un tableau qu'il range parmi les copies, et qui reproduit une gravure de Carle Vernet. Cette gravure est une lithographie de grand format[99]. Il semble bien que le tableau mentionné par Clément soit celui qui est apparu à une vente de 1936. L'artiste qui a exécuté cette œuvre d'assez grand format, qui est aujourd'hui au Musée de Rouen (cat. 388), n'a introduit qu'une variante, mais assez curieuse: il a quelque peu efféminé le personnage masculin de la gravure de Carle Vernet; il a aussi simplifié le décor.

Peut-être considérée aussi comme une copie de Carle Vernet, le *Mameluk ramassant sa lance,* qui selon Clément (n° 18) est traité en esquisse d'après la lithographie de Carle Vernet et qui n'a pas reparu (cat. 389).

La vente après décès mentionne un *Bonaparte à cheval* peint par M. Horace Vernet et sa copie par Géricault. Clément n'a pas recensé ce tableau, à moins qu'il ne s'agisse du numéro 55, *Napoléon donnant un ordre à un officier supérieur des guides,* catalogué comme une œuvre originale et dont il dit que les jambes du cheval de l'Empereur tiennent encore un peu de la manière de Carle Vernet. Ce tableau est aujourd'hui au Musée de Reims[100]. Pour savoir s'il s'agit bien de la copie mentionnée par la vente, il faudrait connaître le tableau d'Horace Vernet qui y est indiqué; au premier abord cela n'est guère vraisemblable, puisque, comme nous le verrons, le tableau de Reims doit plutôt être rapproché de celui de Chabord qui date de 1810.

D'Horace Vernet, selon Clément, Géricault a copié un dragon blessé d'après l'une des figures de la *Défense de la barrière de Clichy* (cat. 390). Nous possédons bien, semble-t-il, l'œuvre cataloguée par Clément (n° 191). C'est un tableautin entré récemment au Musée de Dijon par la donation Granville. La composition de Vernet est de 1820. Cette année-là, Géricault fut longtemps en Angleterre. Il est peu vraisemblable qu'il ait fait cette copie en 1821, puisque dès novembre 1820, Vernet avait vendu son tableau 4000 francs à M. Odiat. Certes, il a pu le voir au «Salon d'Horace Vernet», exposition faite par ce peintre dans son atelier en 1822, pour protester contre l'ostracisme dont il avait été l'objet au Salon officiel; il est surprenant que Géricault ait fait des copies si tard; mais le *Combat de la défense de la barrière de Clichy* où s'illustra Moncey, et auquel avaient participé Charlet et Horace Vernet, qui, avec son père, avait pris part à cet épisode héroïque de la défense de Paris en 1814, a dû faire souvent l'objet de conversations entre les amis. Vernet n'y avait-il pas été blessé? Toutefois, la faiblesse de cette œuvre du Musée de Dijon nous rend circonspect; cette facture bâclée ne correspond pas à ce qu'il faisait au retour d'Angleterre. Le tableau d'Horace entré au Musée du Luxembourg en 1848, était célèbre et a dû être souvent copié et Clément a dû se tromper.

Géricault aurait-il copié le tableau d'Horace Vernet la *Bataille de Tolosa* du Salon de 1817? On lui a attribué une copie du groupe central (cat. 391). En dehors du fait que cette copie est d'un format inhabituel chez Géricault pour ce genre d'exercice, son caractère littéral n'est pas non plus dans sa manière.

Il est une autre copie partielle (cat. 392) du même tableau qui a fait beaucoup errer les exégètes. Klaus Berger y voit une copie d'après Rubens. P. Grunchec, qui l'admet comme une étude authentique de Géricault, faite d'après nature, pense qu'elle a été utilisée par celui-ci dans sa *Charge de cuirassiers.* Il y a bien une croupe à terre d'un cheval gris pommelé dans ce dernier tableau, mais elle est dans l'autre sens, et d'ailleurs pas tout à fait semblable. A la rétrospective d'Horace Vernet, en 1980, cette croupe est réapparue, hors catalogue, et correctement identifiée cette fois, mais comme étant une copie de Géricault d'après la *Bataille de Tolosa,* à côté de laquelle elle était exposée, toujours attribuée à notre artiste donc, opinion sur laquelle je crois prudent de faire des réserves, renforcées par les considérations suivantes.

On retrouve cette croupe dans un tableau militaire appartenant au Musée de Saint-Denis de la Réunion, venu au Louvre pour examen et qui était attribué à Géricault, dont il porte le monogramme (cat. 393); mais, chose curieuse, le canon du postérieur gauche n'y est pas peint, comme si l'auteur avait recopié, non la *Bataille de Tolosa* elle-même, mais l'étude de croupe précitée (cat. 392), où ce postérieur est coupé au-dessus du jarret par le bord gauche de la toile. Embarrassé pour figurer l'avant-main en raccourci, pour laquelle sans doute il n'avait pas de modèle, l'artiste maladroit a esquivé ce problème en ne la peignant pas. Cela ferait penser que l'*Etude de croupe* (cat. 392) n'est pas une copie de la *Bataille de Tolosa,* mais une étude originale utilisée par Vernet pour son tableau du Salon[101]. Quant au peintre du tableau de Saint-Denis de la Réunion, il doit être un élève d'Horace Vernet. En effet, il s'est inspiré pour son personnage de la tête du cuirassier blessé de la *Bataille de la barrière de Clichy* d'Horace, dont Clément attribue à Géricault la copie précitée que nous n'avons pas retenue (cat. 390). Si nous connaissions mieux l'œuvre d'Horace Vernet, peut-être pourrait-on retrouver dans celle-ci les modèles des autres chevaux et de la chèvre du tableau de Saint-Denis de la Réunion qui a l'air d'être un centon, exercice scolaire exécuté par un élève sous les yeux du maître.

Tous les exégètes ont répété après Clément, qui la tenait de Montfort et de Léon Cogniet, une anecdote qui décrivait Géricault en fâcheuse posture vis-à-vis de son maître Guérin. Il avait obtenu de celui-ci l'autorisation de copier dans son propre atelier son *Offrande à Esculape*[102] du Salon de 1804; comme il se livrait avec ses condisciples restés dans l'atelier des élèves, situé en bas, au jeu stupide de se jeter au visage des seaux d'eau, il arriva que Guérin lui-même en reçut un en pleine face, lancé par Géricault. D'où une algarade assortie de reproches sur la copie où l'élève avait mis trop d'énergie.

Cette copie interrompue et donc inachevée, Géricault l'a-t-il conservée? Il semble que oui, si l'on en croit le numéro 132 de la vente après décès, 42 rue des Jeûneurs, du cabinet de M. Rouillard, le 21 février 1853 et jours suivants, d'après Guérin, l'*Offrande à Esculape* (cat. 394A). Je n'ai pas retrouvé ce tableau. Mais il reste un souvenir de la copie de Géricault, car avant de le peindre, sans doute, il fit du tableau un croquis à la plume (cat. 394). Ce croquis, d'un trait encore un peu incertain, est au dos du camïeu de *Achille part venger Patrocle* (Cat. 460)) ce qui nous reporte vers les années 1810. Certes, nous ne pouvons affirmer que le croquis a bien été pris d'après le tableau, car Géricault aurait aussi bien pu le faire d'après la gravure au trait de Normand, parue dans les *Annales de 1804.* Toutefois, le caractère cursif du cat. 394 ne ressemble en rien au trait précis et appliqué qui est celui de Géricault quand il copie des gravures à cette époque de sa carrière.

Quant au *Lion attaquant un cheval blanc* d'après Ward, qui est passé à la vente Delacroix (n° 238) et que Clément a catalogué sous le numéro 189, certains ont voulu l'identifier avec une copie partielle d'après une gravure reproduisant inversé un tableau du même sujet par Stubbs, copie qui a été donnée au Musée du Louvre (cat. 395)[103]. Clément aurait confondu Ward et Stubbs, ce qui n'est pas impossible. C'est le duc de Trévise qui, ayant envoyé la photographie de ce tableau à Colnaghi de Londres et à Campbell Dogson, conservateur du British Museum, a pu savoir que le tableau copié était de Stubbs (cat. 395A)[104].

En outre, Clément s'est trompé sur le pedigree, puisqu'il déclare le tableau de la vente Delacroix, chez M. Binder, alors qu'il a bien été vendu 750 francs, mais à Rodriguez Henriquez, dans la famille duquel on trouve le tableau du Louvre à l'exposition du Centenaire de 1924.

Par ailleurs, les dimensions (h. 0,540; l. 0,648) sont très différentes de celles qu'indique Clément (h. 0,580; l. 0,550). De toute façon, cette touche longue et bourbeuse n'est pas celle de Géricault.

[1] Il subsiste cependant à la Bibliothèque Pierpont-Morgan, à New York, (Ms 346), un cahier de modèles français attribuable à Jacquemart de Hesdin (vers 1380-1400). Sur les *Musterbücher* et les *Skizzenbücher* du Moyen Age, voir *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400 Europäische Kunst unter den Luxemburgen. Eine Handlung zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Herausgegeben von Anton Legner,* t. III, pp. 139-150.

[2] Benedetto Varchi, *Lezione su Dante,* I, 1543, pp. 95/96.

[3] Filippo Baldinucci intitule son ouvrage sur l'histoire des peintres *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in quà,* 1681.

[4] Doc. 36

[5] On ne peut dire le chiffre tout à fait exact, car il y a des numéros où il y a autre chose que des copies.

[6] J'ai rétabli l'orthographe exacte, les formes orthographiques de ces deux documents étant dans leur publication dans la partie documents et témoignages.

[7] Adriaen de Gryef, ou Grif, ou Grief, peintre de paysage et de natures mortes, Anvers 1670(?)-Bruxelles 1715(?).

[8] Vraisembablement Dirck van Deelen (1605-1671).

[9] A l'inventaire après décès (§ 48), comme à la vente (n° 22) ce tableau était encadré, ce qui prouve que Géricault tenait à l'avoir sous les yeux.

[10] Même observation que note 9.

[11] Même observation que note 9.

[12] Bartolomeus Biscaino (1632-1657). Ecole de Gênes.

[13] Il y a dans l'inventaire après décès «le Benidet». Je crois que venant tout de suite avant Paul Véronèse, il s'agit de Benedetto son frère et non de *Benedetto Castiglione,* comme le pense P. Grunchec (Milan, Paris, 1978, n° 291).

[14] Ch. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle* I, Paris, 1845, p. 427.

[15] M. L. Blumer, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814,* in *B.S.H.A.F.*, 1936, p. 270.

[16] Ch. Blanc, *Eugène Delacroix,* in *G.B.A.*, février 1864, p. 127.

[17] Henriette Bessis, *L'inventaire après décès d'Eugène Delacroix,* in *B.S.H.A.F.*, 1969, p. 213, et P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 291.

[18] Batissier, *op. cit.*, p. 3.

[19] Moreau-Nélaton, *Delacroix racontré par lui-même, 1916,* I, p. 59. L'auteur n'indique pas la source de ce renseignement.

[20] Clément, *op. cit.*, p. 32.

[21] Cf. Andressen, Nicolas Poussin, *Verzeichnis der nach seinen Gemälden gefertigten Kupferstich,* 1863 n° 330.

[22] *Vies et œuvres des Peintres les plus célèbres de toutes les écoles: Œuvres de Poussin,* Paris, chez Landon, 3e livraison, n° 20.

[23] Cf. G. Wildenstein, *Les graveurs de Poussin au XVIIème siècle,* n° 105.

[24] Cf. Andressen, *op. cit.*, n° 329.

[25] C'est ainsi qu'on désignait aux XVIIe et XVIIIe siècles les copies de petit format qu'on faisait faire pour servir de modèles aux graveurs quand on voulait reproduire des tableaux. Teniers en a fait toute une série pour la reproduction des chefs-d'œuvre de l'archiduc Léopold-Guillaume.

[26] M. Florisoone, «La genèse espagnole des Massacres de Scio de Delacroix», in *Revue du Louvre,* 1963, n° 4.5, pp. 195-208.

[27] *Ibid.*

[28] *Ibid.*

[29] BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, mars 1867, p. 220; septembre 1867, peintures n° 87; octobre 1867, copies n° 172 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 33; peintures n° 93; copies n° 180 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], p. 22 – *Les peintres illustres, Géricault,* Paris, 1913, p. 33 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], pp. 24, 80 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 459; n° 180 – H. A. Lüthy, *Géricaults Kopien nach Tizian, in Öffentliche Kunstsammlung Basel,* 1967-1973, p. 11 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.*, 1976, pp. 401, 402 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 87, n° 7.

[30] Toutes deux commandées par Charles-Quint. Actuellement au Prado et à l'Escorial. Cf. *The Paintings of Titian. Complete Edition* by Harold Wethey, I, 1969, n° 6, p. 68, pl. 125 et n° 7, pp. 68/69, pl. 126.

[31] Pamela Askew, *«The parabole paintings of Domenico Fetti»,* in *Art Bulletin,* mars 1961, pp. 21, 45 fig. 12. *Une parabole du bon grain et de l'ivraie* a été illustrée par Fetti. Il en existe plusieurs variantes dont aucune ne ressemble au tableau proposé par M. Grunchec.

[32] On pourrait retrouver un rappel du tableau que le peintre aurait copié, dans un croquis d'une feuille (eat. 465) du Musée d'Orléans, mais c'est peu probable, parce que tous les croquis de cette feuille paraissent bien concerner des recherches pour un *Massacre des innocents.*

[33] Cf. doc. 339.

[34] Onze copies de différentes époques sont signalées dans Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian, I, the religious paintings,* 1969, pp. 154/155 celle de Bâle n'est pûas mentionnée.

[35] *Mémoires de la vie et des ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture* publiés d'après les manuscrits conservés à l'Ecole impériale des Beaux-arts par L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, P. Mantz, A. de Montaiglon, Paris 1859. La partie consacrée à Rigaud comprend les pages 114 à 200.

[36] Cf. texte précité.

[37] J. Roman, *Le livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud,* 1919, p. 44.

[38] *Ibid.* p. 46.

[39] «Les Merveilles des châteaux de Normandie», Hachette, *Réalité,* 1966.

[40] Cette annonce a été faite dans une préface à *La Famille et le milieu social du peintre de Rigaud.* Diplôme d'études supérieures d'Histoire de l'art présenté en 1959 par M. Claude Colonier, publié dans la série «Connaissance du Roussillon», n° 2, 1973.

[41] Denise Aimé-Azam, *La Passion de Géricault,* p. 121.

[42] Titre du livre d'Aragon sur la fuite de Béthune où il mit en scène Géricault.

[43] Publié par Henriette Bessis in B.S.H.A.F., année 1969 (1971), pp. 199-222.

[44] Il existe de ce portrait une miniature par Guillaume Bouton, exposée au Salon de l'Académie de Toulouse en 1776 et que M. Mesuret signale dans la collection de Mme Texier, à Réalville (T. et G.) en 1972. Cf. *Les expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791,* livrets publiés et annotés par Robert Mesuret, n° 3024.

[45] Clément, *op. cit.,* p. 79.

[46] Cité par Lee Johnson, «A copy after Van Dyck by Géricault», in *Burl. Mag.,* décembre 1970, p. 793, note 4.

[47] 1er avril 1859, p. 47.

[48] Cette attestation se trouve bien dans le manuscrit de Montfort au Louvre, p. 44: «Il regardait comme très supérieur le cheval du portrait de l'électeur de Brandebourg par Van Dik.»

[49] La copie faite par Delacroix correspond peut-être au tableau exposé sous le nom de ce peintre en 1965 à la Galerie Rudolf Beckers de Dusseldorf. Reproduit in *Apollo,* mai 1965, p. CXII.

[50] BIBLIOGRAPHIE: *«Vente à l'Hôtel Drouot»,* in *Revue universelle des arts,* 1864, XIX, p. 137 – C. Clément, in *G.B.A.*, mars 1867, p. 220; octobre 1867, copies n° 174 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 33; copies n° 182 – H. Houssaye, *«Un maître de l'école française, Théodore Géricault»,* in *Revue des deux mondes,* 15 novembre 1879, p. 377 – L. Rosenthal, Paris, s.d., [1905], p. 22 – P. Fechter, *«Théodore Géricault»,* in *Kunst und Künstler,* février 1913, p. 271 – A. Michel, *Histoire de l'Art, VIII, Ire partie,* Paris, 1925, p. 118 – G. Oprescu, Paris, s.d., [1927], p. 24 – H. Bessis, *«L'Inventaire après décès d'Eugène Delacroix»,* in *B.S.H.A.F.,* 1969, p. 215 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 459, n° 182 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.*, 1976, pp. 400, 415, notes 39 et 40 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 282.

[51] *Art. cit.,* p. 47.

[52] D. A. Rosenthal, «Ingres Géricault and Monsieur Auguste», in *Burl. Mag.,* janvier 1982, p. 13.

[53] Voir t. IV.

[54] *Art. cit.,* p. 47.

[55] *Annales du Musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts,* Tome X, An XIV (1805).

[56] *Louvre – Inv. 1936. Catalogue des Peintures du Musée du Louvre I. Ecoles Flamande-Allemande-Hollandaise* par Foucart, 1979. Fig. 233.

[57] Milan-Paris 1978, p. 281.

[58] *«L'Inventaire posthume de Géricault»,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 401-413, notes 56 à 58.

[59] Né vers 1632 à Utrecht, mort en juillet 1680 à Leyde, élève de Gérard Dou et van Mieris, il a fait des paysages, des académies et des portraits.

[60] Lettre du 9 juillet 1980.

[61] G. Planche, *Portraits d'artistes,* I, Paris, 1853, p. 342.

[62] C'est l'ancien hôtel de Charost, acheté par Pauline, veuve du général Leclerc, à son retour de Saint-Domingue. En outre, Pauline reçut en don le château de Neuilly le 1er juillet 1809.

[63] BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, mars 1867, p. 221; octobre 1867, copies n° 166 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 33; copies n° 174 – A. Michel, *Les chefs-d'œuvre de l'art au XIXe siècle,* Paris, 1891, p. 54 – L. Rosenthal, *La peinture romantique,* Paris, 1900, p. 135 – L. Rosenthal, Paris, s.d., [1905], p. 23 – G. Oprescu, Paris, s.d., [1927], p. 24 – M. Kolb, *Ary Scheffer et son temps,* Paris, 1937, p. 53 – M. Florisoone, *Moratin, inspirer of Géricault and Delacroix,* in *Burl. Mag.*, septembre 1957, p. 307, note 16 – H. A. Lüthy, *Géricaults Kopien nach Tizian,* in *Öffentliche Kunstsammlung Basel,* 1967-1973, p. 17.

[64] Supplément au catalogue Clément, 1973, p. 457.

[65] HISTORIQUE: Correspond peut-être à l'un des tableaux indiqués au paragraphe 31 de l'inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «Cinq tableaux copies d'après Letitien Renbren, Griff et autres maitres prisés trente francs»; doit être compris à la vente après décès de l'artiste, Hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif n° 20 ou n° 23. Catalogué par Clément dès 1867 dans la collectin Lehoux (h. 0,480; l. 0,595), avec l'indication: «le châssis porte par derrière le n° 134». Vente après décès Atelier P. Lehoux et P. H. Lehoux, Drouot, Paris, 25-26 janvier 1897, n° 59, sans dimensions. On perd sa trace par la suite.

[66] BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, mars 1867, p. 220; mai 1867, p. 481; octobre 1867, copies n° 157 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, pp. 33, 264; copies n° 165 – J. Tripier Le Franc, *Histoire de la vie et de la mort du Baron Gros,* Paris, 1880, p. 406 – L. Rosenthal, Paris, s.d., [1905], pp. 22, 118 – *Les peintres illustres. Géricault,* Paris, 1913, p. 33 – G. Oprescu, Paris, s.d., [1927], pp. 24, 165, note 2 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 282 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 304. = P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *BSHAF*, 1976, p. 401.

[67] Dans l'inventaire après décès du 23 juin 1824, alinéa 39, il est mentionné «quatre tableaux esquisses copiées d'après Rubens, Letitien, Van loos et Mr Gros prisé 30 francs.» Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Clouard, à Mortain.

[68] *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

[69] Notamment le tableau suivant que je ne puis intégrer au catalogue, n'en connaisant pas l'image.
Le Couronnement d'épines, copie d'après le Titien
Huile sur toile, h. 0,39: l. 0,29.
Même modèle que le cat. 345.
HISTORIQUE: Exposé à Bâle de même que cat. 345 en 1967 comme appartenant à Pierre Dubaut.
EXPOSITIONS: *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, n° 75.
BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in B.S.H.A.F., 1976, pp. 402, 416, notes 72 et 73 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 67.
SITUATION ACTUELLE INCONNUE.

[70] Encore ne suis-je pas absolument sûr que la photographie qu'il reproduit corresponde bien au tableau qu'il cite, car le cadrage est différent de celle qu'à publié Günther Busch dans *Pantheon* et il y a eu deux copies attribuées à Géricault dans l'exposition Künstlerkopien, de Bâle, en 1937 (cat. 345, voir note 69).

[71] Vente des 5/6 juillet 1961, n° 12 A, adjugé £. 30 à Crawley.

[72] Paul Adry, «L'exposition Géricault», in *l'Amour de l'Art,* mai 1937, p. 41.

[73] B. Taylor, *Stubbs,* Londres, 1971, pl. 40 (coll. Viscount Portman). Ce tableau ne figure pas à la Tate Gallery comme le dit P. Grunchec; il est dans la collection du vicomte Portman, de Londres, qui l'a un moment prêté à la Tate Gallery.

[74] Basil Taylor «Stubbs», Londres 1971, ill. 40.113.

[75] Exemple de cette façon de procéder: il donne à la *Tête de lionne* du Louvre les dimensions du tableau de Clément n° 71, soit 0,55 × 0,65; or ce tableau, comme je m'en suis assuré moi-même a 0,502 × 0,610..

[76] Ch. Blanc, *Histoire des peintres français du XIXe siècle,* Paris, 1845, t. I, p. 443.

[77] Il avait été mis au concours en 1801. Gros gagna le concours à l'unanimité et avait même commencé l'immense toile au Jeu de Paume de Versailles, mais Bonaparte qui se souciaitpeu d'exaltr les exploit de Junot, fit stopper l'exécution de la commande.

[78] Ms. de Montfort, *op. cit.*

[79] Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 300.

[80] Batissier, *op. cit.,* p. 15.

[81] J. Tripier Le Franc, *Histoire de la vie et de la mort du Baron Gros,* Paris, 1880, p. 192 sq.

[82] *Ibid.,* p. 253.

[83] André Pératé, Gaston Brière, *Musée national de Versailles,* Paris, 1931, p. 110, n° 622 (S 1554, salle 76). Mauzaisse a fait une autre copie, cette fois à grandeur, afin de servir de modèle pour une tapisserie des Gobelins.

[84] *Gros, ses amis, ses élèves.* Petit Palais, 1936. N° 41, T. h. 1,05; l. 1,44. A Mme Renée Antonin. Pedigree: coll. Raquet-Lépine, vente après décès 1881 ou 1882. Racheté par M. Axel Duboul, beau-frère de M. Raquet-Lépine 4.500 frs.
N° 42, T. h. 0,390; l. 0,558. A Mme Paul Rozière. Acheté à la vente de M. le Chanoine Barbier, curé de Saint-Fiacre de Nancy.
Ajoutons à ces références, un tableau mentionné par Bénézit qui a fait 1130 frs à la vente Gautray en 1883 et un dessin à la plume et lavis de sépia avec rehauts de gouache (h. 0,112; l. 0,170) vendu à Drouot le 20 mai 1974, n° 170 (c.p. Loudmer, Poulain, Cornette de Saint-Cyr, repr. pl. 11).

[85] N° 72 de l'exposition, T. h. 0,930; l. 1,470. Signée Gros. Coll. Mme Paulette Rogeon, à Tours. Provient du château des environs de Confolens (Charente) où il se trouva jusqu'en 1942.

[86] La similitude de la composition avec celle de Gros s'explique par le fait que les deux artistes ont suivi avec précision le programme fixé en détail par Denon.

[87] Batissier, *op. cit.,* p. 15.

[88] P. Granville, *«L'une des sources de Géricault, révélée par l'identification d'une radiographie»,* in *La Revue du Louvre,* 1968, n° 3, pp. 143/144.

[89] Tripier Le Franc, *op. cit.,* p. 196.

[90] Le tableau d'Avignon a été refusé au duc de Trévise qui l'avait demandé pour l'exposition du *Centenaire* (Dossier Géricault, Archives de la Sauvegarde de l'art français). La confrontation avec des tableaux de Géricault aurait-elle pu faire cesser cette erreur plus tôt? Je ne le crois pas, étant donné la qualité du tableau.

[91] «J'ai reçu de M. Horace Vernet une copie d'après la *Bataille de Nazareth* de Gros, pour la garder pendant son absence.» (Publié dans l'*Autographe* du 1er juin 1865, p. 310), in A. Joubin, *Correspondance générale d'Eugène Delacroix, V,* Paris, 1935, p. 147.

[92] A. Joubin, *op. cit, V,* pp. 166/167 et note 4. «Monsieur de La Bouchère, rue de la Rochefoucault, n° 7. Ce 11 octobre (1835). Monsieur, Le tableau que vous avez fait demander hier chez moi est maintenant chez M. Auguste, l'un des amis d'Horace auquel il a été prêté depuis plusieurs mois. Mme Vernet aura ignoré cette circonstance. Je lui écris pour lui en faire part.
Je regrette beaucoup, monsieur, la contrariété que cet incident peut vous causer, et vous prie de recevoir l'assurance de ma considération très distinguée. Eug. Delacroix.»

[93] Cf. P. Granville, *op. cit.,* pp. 139-146.

[94] Il s'agit d'une copie à grandeur: h. 1,33; l. 1,93; le tableau de Gros a: h. 1,35; l. 1,95.

[95] Ms. de Montfort, *op. cit.,* p. 10.

[96] Naigeon, conservateur du Musée du Luxembourg, en donne reçu le 20 février 1818.

[97] P. Grunchec publie un dessin d'après ce tableau, qu'il attribue à Géricault (Grunchec, p. 98, n° 75[1]). La reproduction qu'il en donne ne permet pas d'avoir une opinion sur cette œuvre.

[98] Cité par P. Grunchec, n° 294.

[99] Bibl. Nat., Cabinet des estampes, doc. 34 d, ft 5, pl. 2.

[100] Le tableau de Vernet a fait 991 francs et celui de Géricault 109 francs.

[101] Je remercie Madeleine Hours, alors conservateur en chef du Laboratoire des Musées nationaux, à qui je dois ces documents.

[102] C'est le titre exact du tableau qu'après Clément tout le monde appelle *Invocation à Esculape;* Montfort l'appelle le *Serment à Esculape.*

[103] Il existe plusieurs variantes de ce tableau. Cf. C.A. Stubbs, *Mr. Stubbs, the horse painter,* London, 1971.

[104] Archives de la Sauvegarde de l'Art français. Dossier Géricault.

ANATOMIES

Il n'est pas surprenant que l'étude de l'anatomie soit née en Italie où la nature n'est vue que sous l'optique du corps humain et que ce soient des artistes qui aient eu l'initiative de sa figuration, indispensable à son développement. Dès 1316, un médecin de Bologne, Mondino de'Liucci, introduit la pratique de la dissection et fait un traité d'anatomie qui restera l'œuvre fondamentale sur le sujet pendant deux siècles.

Les premières recherches proprement artistiques furent, vers 1459/1460, celles de Pollaiuolo dont Vasari dit qu'il écorchait des hommes «*per vedere la notomia lor sotto*». L'enquête anatomique approfondie, qui amena Léonard de Vinci à atteindre vers 1487 une connaissance de la physiologie, supérieure sur certains points à celle du fameux traité de Vesale *De corporis humani fabrica* de 1543, avait une finalité à la fois artistique et scientifique. Quant à Michel-Ange, qui a manifesté si tôt une passion pour le corps humain, c'est tardivement, vers 1559, qu'il se mit à pratiquer l'étude de l'anatomie, avec la collaboration du médecin Realdo Colombo dont le traité, écrit dès 1559, ne fut publié par ses fils à Venise qu'en 1599, mais sans planches, ce qui a fait penser que, faute des dessins anatomiques que devait faire Michel-Ange, on n'avait pu l'illustrer, le grand artiste ayant dû abandonner ses recherches par suite des ennuis gastriques qu'auraient provoqués chez lui les nausées dues aux émanations des cadavres[1].

Dès la fin du XVIe siècle, quand l'enseignement artistique se fit dans les académies, l'anatomie devint un des éléments essentiels de la pédagogie. Dans l'académie fondée par les Carrache à Bologne, en 1582, les leçons d'anatomie étaient assumées par Augustin avec l'aide du médecin Lanzini qui expliquait sur le modèle vivant la structure du corps humain.

Des traités pédagogiques seront conçus spécialement pour les artistes, comme en 1691 celui qui fut publié à Rome, *L'Anatomia per uso e intelligenza del disegno* de Bernardino Genga, avec des commentaires de Giovanni Maria Lancisi, faits *«per istudio della Regia Accademia di Francia, pittura e sculptura»*. La seconde partie du traité est consacrée à une illustration de la connaissance du corps humain par les modèles des plus célèbres statues antiques: *le Laocoon,* le *Faune* et le *Gladiateur Borghèse,* la *Vénus de Médicis,* le *Tireur d'épines* et l'*Amazone* du duc de Cesi.

En France, Ambroise Paré dès le XVIe siècle se livre à des études anatomiques qui furent publiées dans le recueil de ses œuvres de 1575 à 1579. Domenico del Barbiere a gravé une belle planche où l'écorché en ventral et en dorsal est confronté au squelette. Quant à Juste de Juste, ces extraordinaires nus, parfois érigés en pyramides ou en guirlandes, par l'analyse aiguë de la musculature frisent l'étude d'écorché.

Au XVIIe siècle paraissent divers traités d'anatomie humaine, d'origine néerlandaise ou italienne. Un grand artiste italien, Pierre de Cortone, fit des *Tabulae anatomicae* qui ne parurent qu'en 1741 avec un commentaire de Gaetano Petrioli.

Au XVIIe siècle, le «théâtre anatomique» devient un élément des programmes architectoniques universitaires. D'ordinaire ils sont fonctionnels, comme celui d'Upsal édifié en 1662/1663 dans un style d'une sobre élégance. Il n'est pas surprenant que l'Italie, pour qui tout est prétexte à beauté, en ait fait une œuvre d'art. Le plus beau de ces théâtres anatomiques est celui de Bologne. Construit en 1637, il est recouvert de boiseries et abrite douze statues d'écorchés par Ercole Lelli qui disséqua cinquante cadavres pour les faire. Il en façonna les muscles en les habillant de chanvre imbibé de cire, de son et de térébenthine.

Dans ces traités anatomiques, très souvent les corps représentés ne sont pas inertes. Ils sont figurés au contraire en action, ce qui a pour but de mettre mieux en valeur l'articulation des squelettes et le jeu de la myologie, mais ce qui est aussi l'héritage des *Danses macabres* du Moyen Age. En France, au XVIIIe siècle, la plus remarquable série d'écorchés sera celle d'Arnauld-Eloi Gautier d'Agoty, qui a illustré de planches en couleurs le *Cours complet d'Anatomie* de Jadelot en 1773. Ces «écorchés» du siècle galant sont pleins de grâce; au contraire, ceux du Hollandais Godfridus Bidloo dans son *Anatomia Humani Corporis* (Amsterdam, 1785), sont plus brutaux.

Les écorchés statuaires vont devenir si fréquents au XVIIIe siècle que leur multiplication inquiète Diderot: «L'étude de l'écorché, dit-il, a sans doute ses avantages, mais n'est-il pas à craindre que l'écorché reste perpétuellement dans l'imagination, que l'artiste n'en devienne entêté de se montrer savant et que je ne retrouve ce maudit écorché dans ses figures de femmes?»

Diderot recommandait cependant à Catherine II l'écorché de Houdon (fig. 234bis)[2]. Grandeur nature, celui-ci avait été fait par le consciencieux artiste après qu'à Rome il eut reçu en 1767 commande par les Chartreux d'un Saint Jean-Baptiste et d'un Saint Bruno pour l'église Sainte-Marie-des-Anges. C'est la raison pour laquelle son écorché tend le bras dans le geste de baptiser le Christ.

Les études anatomiques du cheval furent inaugurées sans doute par Alberti. Par la suite, Léonard procéda à diverses études anatomiques d'animaux, mais s'attacha à la recherche des proportions du cheval en vue de la statue équestre de Francesco Sforza dont il tira peut-être cette statuette de *cavalluccio* que d'aucuns lui attribuent, tandis que d'autres n'y voient qu'une œuvre d'atelier. Le plus bel exemplaire est au Musée de Budapest.

Volder Coiter (1534-1576), qui a étudié en Italie et à Nuremberg, a disséqué des animaux et publié des planches anatomiques. Le premier recueil d'études anatomiques consacré uniquement au cheval a été fait à l'usage des vétérinaires. C'est l'*Anatomia e Malattie del Cavallo* de Carlo Ruini, publié en 1598; en France, Jean Héroard étudie l'ostéologie du noble animal dans son *Hippostologia* en 1599.

Les longues recherches auxquelles se livra Jean de Bologne en vue de sa statue équestre de Cosme Ier de Médicis

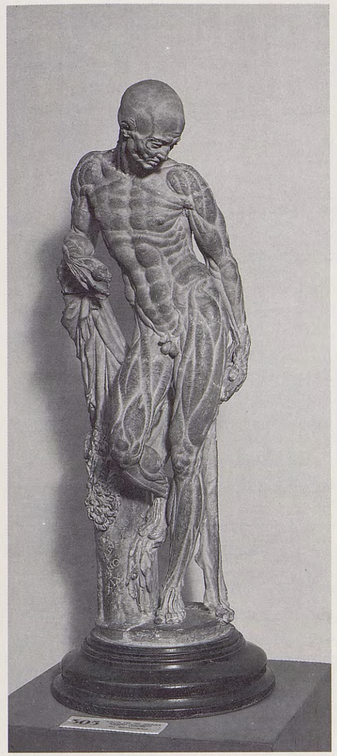


Fig. 234 Whillem van den Broecke dit Paludanus (1530-1579/80)
Saint Barthelemy,
Kunsthistorisches Museum, Vienne (signé).

Fig. 234bis *L'Ecorché* Houdon
Bronze. Collection de l'Ecole nationale des beaux-arts, Paris.

passèrent par une statue de cheval écorché dont sont connus quatre exemplaires coulés en bronze, celui de l'Université d'Edimbourg étant aujourd'hui considéré comme l'original, les autres étant de fonte plus tardive[3]. Le cheval anatomique (fig. 235) n'est pas sans analogie avec celui de Géricault. Ce dernier a pu le connaître au Cabinet des estampes ou à la Bibliothèque Nationale par les reproductions qu'en a publiées Ruini dans son ouvrage[4].

Pour être moins importante que celle du corps humain, l'étude anatomique du cheval n'en fut pas moins un élément de la pédagogie artistique au cours des XVIIe et XVIIIe siècles. Le traité de Ruini sera la bible de cette hippologie; il n'eut pas moins de quatorze éditions entre 1598 et 1769. Mais, au XVIIIe siècle, il sera concurrencé par la *Comparative Anatomical Exposition* de Siegfried Albinus, professeur à Leyde, dont il sera fait une édition anglaise en 1749, et surtout par *The Anatomy of the Horse* de Stubbs, paru en 1766. Stubbs avait commencé à disséquer lui-même des chevaux à Horkstow, dans le Lincolshire, en 1758. Les dessins qui servirent à l'ouvrage sont conservés aujourd'hui à la Royal Academy Library.

La tradition des études anatomiques, tant du cheval que de l'homme, était donc solidement établie quand Géricault aborda ses études artistiques.

Que Géricault ait fait des études anatomiques, il l'atteste lui-même par sa note aide-mémoire datant de 1810 environ, mentionnée plus haut[5]. L'inventaire après décès sous le numéro 36 (doc. 299) mentionne un tableau «étude d'écorché» qu'on ne retrouve pas à la vente. Dans le carnet Zoubaloff du Louvre figurent à la page 84 des études anatomiques de cheval prouvant que Géricault a l'expérience de ce genre de recherches dès cette époque (vers 1812-1814); il en a fait d'ailleurs à plusieurs reprises au cours de sa carrière. Ce qui est surprenant c'est qu'il n'apparaisse aucun dessin de lui de ce genre ni dans l'in-

ventaire après décès ni dans la vente publique. On ne trouve d'œuvres de cette nature que sous la rubrique «Dessins par différents maîtres» au numéro 52: «Etudes anatomiques de cheval et autres». Et l'annotateur anonyme de la vente ajoute le chiffre 45 et le mot «Etude». En marge, il a indiqué le montant de l'enchère, 425 francs, ce qui, comparativement au reste, est une somme importante, mais ce genre de dossier était susceptible d'intéresser les artistes. Nous allons voir que Géricault a probablement eu des dessins anatomiques de cheval faits par un autre artiste. Le commissaire-priseur aura-t-il confondu ses œuvres avec d'autres qui lui étaient étrangères?

Clément, dans une note de la p. 118 des éditions de 1868 et 1879[6], parle ainsi des recherches anatomiques de Géricault: «Géricault avait étudié le corps de l'homme et celui du cheval avec un soin et même une minutie que ne dépasserait pas un anatomiste de profession. M. de Varenne possède une trentaine de feuilles d'anatomie de l'homme et du cheval que Géricault avait probablement préparées en vue de les publier, car chaque pièce myologique est accompagnée de la pièce ostéologique correspondante, et les feuilles sont chargées de notes manuscrites donnant les noms des os et des muscles et correspondant à des numéros placés dans les dessins. On comprend, en voyant ces admirables ouvrages, si larges, si simples, si vrais, d'une exécution si ferme et si magistrale, la force constante, l'impertubable savoir, que l'on retrouve dans les moindres croquis de Géricault. La structure intérieure du corps de l'homme et de l'animal lui était si familière qu'il se jouait des difficultés de la forme et du mouvement. On ose à peine le dire, mais Michel-Ange lui-même n'aurait peut-être pas mis dans de pareilles études plus de souplesse unie à une si rigoureuse précision.»

Par ailleurs, dans son catalogue, il a fait figurer en deux groupes ces dessins de la collection de Varenne.

«179. Anatomie de l'homme. Seize feuilles d'inégale grandeur. Plume, crayon rouge, lavis.

»180. Anatomie du cheval. Dix-huit feuilles d'inégale grandeur. Crayons noir et rouge, à l'exception d'une pièce lavée et de deux dessins d'ensemble qui sont au trait à la plume et moins caractérisés que les autres. L'une des deux têtes de cheval, en profil, est faible, et je n'oserais pas l'attribuer à Géricault.

»Les dessins de ces deux admirables suites sont traités de la manière la plus large, la plus simple, la plus magistrale, et portent pour la plupart un grand nombre de notes explicatives manuscrites. La plume domine de beaucoup dans l'anatomie de l'homme, les deux crayons dans l'anatomie du cheval. A M. de Varenne.»

Enfin, aux dessins du cabinet de Varenne, Clément ajoute:

«22. Douze squelettes de chevaux vus de profil ou en raccourci. Quelques-uns de ces squelettes sont d'une étude myologique, d'autres du système nerveux ou veineux. A. M. Gigoux. h., l., (sic)

»137. Jambes et pieds d'un guillotiné dans leur état de crispation, dessinés à l'amphithéâtre après l'écorchement.

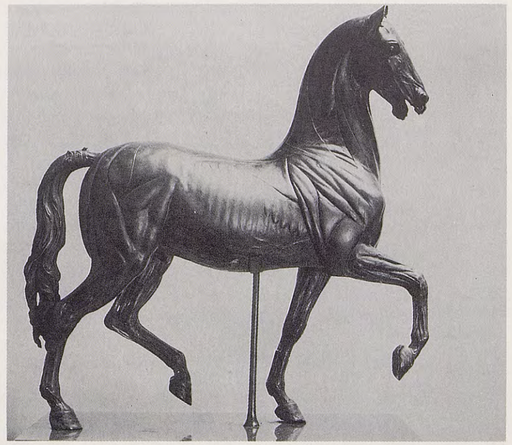


Fig. 235 *Cheval écorché* Jean de Bologne
Bronze. The University of Edinburgh, Torrie collection.

A la pierre noire. A. M. Gigoux. Le même artiste possède une répétition du même sujet également à la pierre noire et dans des dimensions un peu plus grandes. h. 0,290; l. 0,210.»

Remarquons qu'en ajoutant les trente-quatre-dessins cités par Clément du lot de Varenne aux douze vus par lui chez Gigoux, on obtient le nombre 46 qui, a une unité près, correspond au nombre indiqué au numéro 52 de la vente après décès.

Actuellement, dans des cabinets de dessin de collections publiques et privés nous trouvons les dessins anatomiques suivants sous le nom de Géricault:

Anatomie de l'homme

A l'Ecole des beaux-arts de Paris, un groupe de seize feuilles (cat. 396 à 411) provenant de la donation de Charles de Varenne. Ils correspondent nombre pour nombre au numéro 179 de Clément.

Au musée de Besançon, un feuillet (cat. 412) avec trois dessins à la pierre noire de jambe et de pieds humains provenant de la collection Jean Gigoux.

Ce feuillet correspond au numéro 137 de Clément.

Au Musée de Besançon, une feuille au crayon noir (cat. 413), représente une étude myologique d'une jambe d'homme.

Les dessins faits d'après l'homme anatomique de Houdon (cat. 414) qui sont au revers d'un paysage à l'italienne fort grossier, ne sont pas de la main de Géricault.

Anatomie du cheval

A l'Ecole des beaux-arts de Paris, un groupe de seize feuilles (cat. 416 à 431) provenant de la donation de Charles de Varenne.

Correspond au numéro 180 de Clément. Cependant, celui-ci mentionne 18 feuilles, peut-être par erreur.

Au Musée de Besançon, un groupe de cinq feuilles à la plume, dont quatre sur papier calque (cat. 442 à 446), représentant soit des squelettes, soit des études myologiques au nombre de neuf. Provient de la donation Jean Gigoux.

Correspond au numéro 22 de Clément qui signale douze «squellettes» sans dire combien de feuillets. De toute façon, il semble qu'il y en ait de perdus[7].

Au Musée de Bayonne, un groupe de six feuillets d'ostéologie et de myologie du cheval, à la mine de plomb et à la pierre noire (cat. 432, 434, 436, 437, 440, 441).

Dans une collection privée, un groupe hétérogène de dix feuillets provenant d'une partie du numéro 56 de la vente Jean Dollfus à Drouot le 4 mars 1912, mentionnant: «Etudes de chevaux. Dessins sur papier calque. Quatorze feuilles» (cat. 447 à 455)[8].

Je ne sais pourquoi dans son *Supplément au catalogue de Charles Clément,* Lorenz Eitner dit, au numéro 180 (lot de Varenne): «Une partie de ces dessins fut achetée par J. Gigoux et se trouve actuellement au Musée des Beaux-Arts de Besançon, inv. 2141-2145; le restant fut acheté par L. Bonnat et se trouve actuellement au Musée Bonnat, Bayonne, inv. 788-793, auparavant 2109-2114.» En réalité, le lot de Varenne catalogué par Clément sous les numéros 179 et 180 est bien complet à l'Ecole des beaux-arts. Le même auteur a d'ailleurs indiqué cette dernière localisation pour les feuilles concernant l'anatomie de l'homme.

Quelle est la situation de ces dessins vis-à-vis de la critique? Ils n'ont jamais été contestés. L'interprétation par le caractère graphique en est rendue difficile, la personnalité du graphisme propre à l'artiste, ou aux artistes qui les ont exécutés, se trouvant plus ou moins masquée par l'observation attentive que provoquait le désir d'atteindre la plus grande exactitude. Mais nous sommes en mesure d'apporter un élément d'appréciation décisif grâce à l'analyse graphologique des nombreuses notes manuscrites énumérant les parties du corps représentées à laquelle nous avons fait procéder.

De cette étude, il résulte que le lot de Varenne aujourd'hui conservé à l'Ecole des beaux-arts est hétérogène. En effet, les seize feuillets d'anatomie humaine sont, par le graphisme des inscriptions, «d'attribution certaine» à Géricault. Pour ce qui est des seize feuillets de l'anatomie du cheval, l'analyse de MM. Faideau et Laufer n'est pas favorable. Ce groupe est hétéroclite. La graphie de l'inscription de cat. 427 est d'une main postérieure, disent-ils; celle de cat. 430 «n'est certainement pas de Géricault». Enfin, pour cat. 424 à 426, 428, 429, 431: «L'écriture soignée fait la difficulté. La question est de décider si Géricault aurait pu, dans un exercice académique, adopter une écriture plus fine, plus neutre, plus élégante et banale.» Mais, après une analyse détaillée et la comparaison avec les écritures des feuilles cat. 405, 407, 400, 397, les experts concluent: «Cette série de planches anatomiques du cheval n'est pas de Géricault», à l'exception toutefois de cat. 415 où la mention *jambe gauche,* la seule écrite au crayon dans la série, est d'une écriture «typique de Géricault».

Ajoutons, comme confirmation du caractère autographe de la série humaine, s'il en était besoin, que le cat. 406 laisse voir, en bas, des petits croquis vignettes de fantaisie, où caracolent un cheval et deux cavaliers, véritable signature.

Ici, l'analyse du caractère artistique confirme d'une façon remarquable celle de l'expertise graphologique. En effet, ces dessins hippiques à la pierre noire et rouge sont mous et faibles; la manière de faire les hachures est incertaine et confuse, et bien différente de celle de Géricault, où la hachure, d'un caractère décisif, a toujours une singulière force expressive. Cat. 427, qu'on déclare d'une main postérieure, est en effet artistiquement différent de l'ensemble. Enfin, dans la série, il est un dessin au lavis, un seul, (cat. 415), celui des deux membres de cheval, et c'est un chef-d'œuvre. Or, précisément, c'est celui sur lequel la mention à la mine de plomb «jambe gauche» permet de reconnaître la main de Géricault.

Cette importante série de l'anatomie du cheval à l'Ecole des beaux-arts, dont des pièces ont été maintes fois citées par ceux qui ont parlé de Géricault, n'est donc pas de lui, sauf une pièce. Clément avait eu d'ailleurs quelque intuition de leur médiocrité, puisqu'il déclarait que l'une des têtes de profil, sans doute cat. 416, n'était pas autographe.

Cette tête est en effet copiée trait pour trait sur l'autre (cat. 417) et un peu plus faible.

Il faut distraire également de l'ensemble le squelette de cheval (cat. 427) exécuté au lavis avec beaucoup de finesse et qui est très supérieur aux autres pièces. Mais on ne peut dire s'il est de Géricault. Au crayon est écrit à gauche: «Etude de Géricault venant de Daguerre l'auteur du Diorama.»

Il faut renoncer aussi à voir la main de Géricault dans le lot des six feuillets de Bayonne sur le cheval: (cat. 432, 434, 436, 437, 440, 441). En effet, le cat. 434 porte des mentions manuscrites «qui ne sont certainement pas de Géricault». Là encore, l'expertise artistique rencontre l'expertise graphologique. Au dos de cat. 432, il y a un officier à cheval (cat. 433), au dos de cat. 434, un cavalier civil (cat. 435); ces dessins ne sont pas dans la manière de l'artiste, dont le trait est toujours franc et qui ne multiplie pas les tracés des contours d'une main hésitante comme celui qui a fait ces croquis. Quant aux paysages (cat. 438, 439) du verso de cat. 436, ils sont tout à fait indistincts.

Ces dessins ont un caractère banal et l'œuvre de Géricault ne perdra rien à être privée de ces pièces. On se rend bien compte de leur médiocrité, en les comparant à la qualité de cat. 412, également dessiné à la pierre noire, et à la série d'anatomie humaine du lot de Varenne (cat. 396

à 411). La qualité de cat. 412 et 413 du Musée de Besançon, dessins à la pierre noire, les recommande à notre attention. La façon dont l'artiste a essayé sur deux centimètres de voir comment son dessin se détacherait (cat. 412) sur un fond soutenu se rencontre sur d'autres dessins de notre artiste. La comparaison est aussi à l'avantage du lot d'anatomie humaine de Varenne où la plume qui les a exécutés a toujours un caractère décisif et expressif, renforcé adroitement par le lavis. Ce sont des œuvres dignes des plus belles planches anatomiques des XVIIe ou XVIIIe siècles. Mais s'ils sont authentiques, ils ne sont pas originaux. L'énigme de leur source a été résolue par deux auteurs dont les articles sont passé inaperçus ou ont été mal interprétés. Mme Aimé-Azam, qui parle d'ailleurs des dessins anatomiques de chevaux – et non de ceux des hommes – les dit faits d'après des dessins de Lebardier *(sic),* gravés par Charles Monnet. Il s'agit de tout autre chose. Ces dessins anatomiques d'hommes de Géricault avaient été diffusés par Mathias Duval et Albert Bical dans leur ouvrage paru en 1890, l'*Anatomie des Maîtres*[9]. En 1893, dans la *Chronique des Arts,* un professeur d'anatomie, L. Tréal, avait trouvé les modèles de certains de ces dessins dans des planches arrachées d'un livre, dont il n'était pas en mesure d'indiquer l'auteur, mais qui lui livraient le nom du graveur: Demarteau. Cinq années plus tard, Edouard Cuyer révélait qu'il avait découvert des exemplaires du livre devenu très rare dont ces planches avaient été extraites: Charles Monnet, *Etudes d'anatomie à l'usage des peintres*[10]. En même temps, il révélait qu'une partie des dessins du lot de Varenne n'était pas copiée sur les planches de Charles Monnet, mais sur celle d'un autre traité d'anatomie: *Anatomia per uso dei pittori e scultori di Giuseppe del Medico, professore di chirurgia,* Roma, in folio, 1811. On le voit annoncé, avec son titre italien, à la *Bibliographie de la France,* le 9 avril, III, n° 15, 1813 (n° 1195), ce qui nous donna un *terminus aquo* pour les copies de Géricault. Notons, à toutes fins utiles, que si notre artiste ne paraît pas avoir eu cet ouvrage dans sa bibliothèque, puisqu'il ne figure pas à sa vente, son élève Montfort en avait un exemplaire, comme nous l'allons voir.

La comparaison des dessins de Géricault et des planches de Monnet et del Medico montre que l'artiste ne s'est pas astreint à recopier jusqu'au moindre détail des gravures qui lui servaient de modèle. Son trait est plus net, plus ferme, son modelé plus vigoureux.

Voici les planches imitées du recueil de Charles Monnet; l'artiste en a parfois repris les annotations et les renvois chiffrés:

Cat. 396 correspond à la planche n° 12; les muscles du cou sont empruntés à la planche n° 8, qui présente la tête seule, dans la même position, ceux du visage sans doute à la planche n° 7, qui présente le visage de trois quarts à gauche.

Cat. 397 correspond à la planche n° 13; Géricault a noté *n° 13* et a recopié les indications de la planche en supprimant les articles et en faisant quelques abréviations.

Cat. 398 à 400 correspondent aux planches n°s 18, 19 et 20. Cat. 400 reprend le *n° 20* et les indications numérotées. Cat. 401 et 402 correspondent aux figures 1 et 2 de la planche n° 24.

Cat. 403 à 405 renvoient aux planches n°s 30, 31, 37. Dans cat. 405, Géricault note *n° 37* et reprend les termes de la planche. Cat. 406 et 407 renvoient aux planches n°s 39 et 41, les indications de cette dernière étant notées également sur le dessin de Géricault.

Et voici les dessins tirés des planches de Giuseppe del Medico:

Cat. 408 reprend les figures 1 et 2 de la tavola 3. Cat. 409 reprend les figures 1 et 2 de la tavola 7, ainsi que les figures 1 et 2 de la tavola 19. Cat. 410 rassemble la figure 2 de la tavola 8, la figure 3 de la tavola 19, et les figures 1 et 2 de la tavola 21. Cat. 411 reprend la tavola 20.

Parmi les dessins anatomiques catalogués par Clément, il reste à examiner les «squelettes de chevaux» du numéro 22, qui appartenaient alors à Gigoux et dont cinq feuilles comprenant neuf dessins sont venus avec sa donation au Musée de Besançon (cat. 442 à 446). L'imprécision de Clément ne permet pas de savoir s'il s'agissait de douze feuillets ou de douze dessins sur un nombre de feuillets moindre; de toute façon il en manque par rapport au compte fait par le biographe, puisqu'il n'y a plus que neuf dessins en tout.

Ce qui n'avait pas encore été aperçu jusqu'ici, ces dessins ne sont pas des originaux, ils ont été calqués ou recopiés sur des planches du recueil de George Stubbs *The Anatomy of the Horse,* Londres, 1766. La copie n'est pas d'ailleurs littérale, ayant toujours été réduite au seul trait, même lorsque les modèles sont plus poussés. Ces dessins, très fins, sont d'une haute qualité; mais cette qualité est celle de Stubbs, bien assimilée par un habile copiste. Ce copiste est-il Géricault? Rien ne nous permet de l'affirmer; ici, malheureusement, aucune inscription ne vient nous apporter l'auxiliaire précieux de l'analyse graphologique. Si ces calques sont de notre artiste, il n'est pas nécessaire de supposer qu'il a attendu son voyage en Angleterre pour les faire; il aurait pu trouver l'album de Stubbs à Paris.

Reste encore à étudier l'ensemble de dessins et de calques qui proviennent du numéro 56 de la vente Dollfus et qui, avec le lot, sont conservés encore aujourd'hui groupés, du moins partiellement. Nous avons dit[11] comment cet ensemble, qui provient de la vente Mahérault du 27-29 mai 1880, porte témoignage d'œuvres de Géricault, à défaut d'en être une expression originale.

De ces quatorze feuilles, dix concernent des études de cheval, qui ne sont pas toutes des pièces anatomiques. Le catalogue Dollfus disait d'ailleurs «Etudes de chevaux».

Un très grand nombre de pièces de ce lot se révélant être des calques ou des copies d'après des dessins de Géricault, nous n'avons pas de raison de récuser les autres. Il s'agit d'un recueil constitué d'après Géricault par un artiste inconnu.

Les dessins (cat. 449 à 451) sont des calques d'études de la musculature apparente et non écorchée; cat. 450 témoigne d'une habitude familière à Géricault, très désordonné dans son travail, celle de superposer les recherches sur la même feuille, ici la combinaison d'un antérieur droit et d'un poitrail produit un curieux hybride. Les cat. 447 et 448 sont des études très fines, de même que les cat. 453 et 454; ces dernières, ainsi que le cat. 452, se distinguent de l'ensemble par la nature de leur papier de support qui est très postérieur au temps de Géricault. Cependant, bien que celui-ci ait été copié, puisque le cat. 452 est une étude d'après le *Cheval écorché,* ces analyses délicates rappellent un dessin au lavis sur calque du groupe du cabinet de Varenne, le squelette (cat. 427) qui se distingue dans l'ensemble de l'Ecole des beaux-arts.

Lorenz Eitner a étudié, avec les recherches pour *Paris et Œnone,* un dessin dont le style est bien en effet celui de ces pièces qui datent de 1816 (cat. 235) bien qu'au dos il y ait des études d'après Montfaucon qui sont de 1812 (cat. 234). Une inscription à la plume, se référant au maréchal du Palais Bertrand et au gouverneur général Brayer constitue un point d'ancrage chronologique. Bertrand fut grand maréchal du Palais jusqu'à la fin des Cent Jours et quitta cet office pour accompagner Napoléon à l'île d'Elbe; Michel Sylvestre Brayer (1769-1840) fut nommé gouverneur du Palais de Versailles le 20 mars 1815 et quitta ce poste en juin 1815. Si nous en parlons ici, c'est parce que les deux figures nues, l'une accroupie, l'autre assise tirant une corde, qui occupent la feuille ont été établies au lavis sur des études d'après l'écorché de Houdon qui transparaissent au-dessous.

Il est curieux que Géricault ait recopié les planches de Monnet et de Giuseppe del Medico, alors qu'il avait chez lui (mais à quel moment?) le traité d'anatomie humaine de Tortebat (doc. 311, n° 60) et celui de Bouchardon (n° 65) qui, dès sa parution, avait conquis la faveur des artistes. J'ai dit que Montfort possédait le traité d'anatomie de del Medico; il apparaît en effet au numéro 217 de sa vente après décès le 6 mars 1885; ce recueil ne viendrait-il pas de la bibliothèque de Géricault? Celui-ci aura pu le prêter à son ami qui l'aura gardé après sa mort.

La datation que propose Clément pour ces études anatomiques est très tardive puisqu'il les classe dans la rubrique 1820-1824. On pouvait le penser à cette époque, quand on croyait ces dessins originaux; il est plus naturel de croire que l'artiste n'a pas attendu si tard pour copier des planches de Monnet. Il avait acquis une connaissance suffisante de l'anatomie pour qu'à plusieurs reprises, en cherchant une attitude humaine pour une de ses compositions, il en ait fait une analyse myologique; comme pour certains des personnages du *Radeau*, ce qui nous reporte à 1818/1819, ou pour un percheur, en 1816/1817, soit dans d'autres occasions encore.

En Angleterre à un moment où il était passionné du noble animal, il semblait préoccupé d'en composer un cours d'anatomie. Deux très curieux dessins faits à Londres en témoignent.

Sur l'un on voit un Arabe tenant la tête de son cheval mourant. Sur le rocher auquel il s'appuie est écrit: «anatomical studi *(sic)* of the arabian horse». Sur l'autre (fig. 194), la même scène en croquis et divers épisodes de la triste fin du cheval dont le cadavre est amené chez l'équarrisseur. Dans un encadrement, sur une sorte de cabane devant laquelle est une charrette d'où sort un cadavre de cheval, sont inscrits les mots: «Etude de dessin anatomique du cheval pour...» Sur une composition analogue en dessous de ce dessin sont tracés «Cours d'anatomie du cheval à l'usage des peintres et amateurs» et «eigtone quarness house» *(sic)*.

MM. Faideau et Laufer considèrent cette écriture comme parfaitement authentique. Il existe d'ailleurs un autre dessin sur ce sujet dont un calque est conservé à l'Ecole des beaux-arts de Paris et qui est reproduit en lithographie par Feillet sur un dessin de Colin d'après Géricault[12].

Lorenz Eitner considère que ces inscriptions sur la série précitée sont des projets pour des titres de série de lithographies d'anatomie du cheval. Il fait remarquer que le peintre animalier anglais Thomas Gooch (1777-1802) avait dessiné une *Life of the Race Horse,* de la naissance à la mort, ce qui l'avait amené à représenter des scènes macabres; cela aurait pu inciter Géricault, s'il avait eu connaissance de ces essais, à les imiter.

Quant à Alexandre Colin, si empressé à collectionner des calques d'après Géricault, il ne paraît pas en avoir fait d'après des dessins d'anatomie, mais il a dû avoir des originaux, car à la vente de son cabinet, le 22 décembre 1859, on trouve sous le numéro 35 «*Cheval écorché. Squelettes de chevaux,* deux dessins à la plume».

Quelques indices nous permettent de penser que Géricault avait étudié l'anatomie du cheval avant 1815. Dans le croquis qu'il a fait du *Cheval blanc* de Rouen, dans le fragment d'un carnet de la première Restauration, la croupe est traitée en écorchée; dans la partie du carnet de Chicago qui remonte à la même époque, on trouve le squelette d'un membre postérieur du cheval.

Ce qui diminue beaucoup la portée réelle des intentions présumées de Géricault quant à publier un traité d'anatomie, au moins pour le cheval, en émule de Stubbs, c'est que les dessins de cette sorte qu'il a exécutés ne sont pas originaux, mais copiés dans des traités antérieurs. Cela est certain pour les dessins d'homme de l'Ecole des beaux-arts, mais sans doute les quelques pièces isolées, à lui attribuables en dehors de ce groupe, sont-elles aussi des interprétations de planches anatomiques, qu'il faudrait retrouver. Il paraît certain qu'il n'a pas lui-même opéré des dissections, ni même assisté à de telles opérations dans un amphithéâtre anatomique, soit à l'Ecole de Médecine, soit à l'Ecole vétérinaire, ce qui eût été normal s'il avait résolu de faire œuvre originale d'anatomiste. Les annotations curieuses des deux dessins précités ne témoignent donc que d'un de ces programmes d'action, une de ces velléités qu'a accumulées au long de sa courte vie un artiste qui paraît avoir passé la majeure partie de son temps dans la fièvre, à rêver de ce qu'il pourrait faire, en reculant toujours l'étape de la réalisation.

[1] Cf. «Michelangelo e Realdo Colombo», in A. Parronchi, *Opere giovanile di Michelangelo,* Florence, 1975, II, pp. 191-233.

[2] Sue l'Ecorché de Houdon et ses antécédents, Louis Réau, *Houdon, Sa vie et son œuvre,* Paris, F. de Mobelé, 1964, TI, pp. 204-206.

[3] Cf. *Giambologna, Sculptor of the Medici,* exposition organisée par le Arts Council in Great Britain en 1978, à Edimbourg, Londres et Vienne, catalogue nº 169.

[4] Pages 243, 245, 247.

[5] Voir p. 263.

[6] Même note in *G.B.A.,* avril 1867, p. 314, note 2.

[7] Deux dessins de même sujet sont d'ailleurs passés à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, nº 35: «Cheval écorché. Squelettes de chevaux, deux dessins à la plume.» Sans dimensions.

[8] Deux autres feuillets venant du même numéro seront étudiés ultérieurement.

[9] M. Duval et A. Bical, *L'Anatomie des Maîtres, Trente planches reproduisant les originaux de Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Géricault, etc.* Paris, 1890, pl. V, VI, XI, XII, XV, XVI, XVII, XVIII, XXIV, XXV, XXVI.

[10] Cet ouvrage n'est pas daté. M. Duval et A. Bical, *op. cit.,* p. 24, le situent en 1775. Voici le titre des exemplaires conservés au Cabinet des estampes de Paris:
Etudes d'anatomie a l'usage des peintres. Par Charles Monnet Peintre et gravés par Demarteau. A Paris chez l'autuer, Cloître saint Benoit, nº 350. s.d. (Jf 37 Fol.) Il s'agit du manuscrit original de Monnet.
Etudes d'anatomie a l'usage des peintres. Par Charles Monnet peintre du Roi gravé par Demarteau graveur du Roi Rue de la Pelterie a la cloche. s.d. (Jf 16 pet. fol.) Un exemplaire semblable a été utilisé par Géricault.
Anatomie ou la Connoissance du corps humain détaillée dans chaque partie pour la facilité des personnes qui professent le Dessin. Composée de 42 Planches, d'après les dessins originaux de Ch[les] *Monnet, Peintre de la ci-devant Académie. Et la description générale des muscles faite par Tanude chirurgien Anatomiste de Montpellier. Se vend à Paris, chez Jean, Rue St Jean de Beauvais, nº 32.* s.d. (Jf 17 pet. fol.) Autre édition. Les planches ne portent pas les mêmes numéros que l'édition nº Jf 15 qui est plus conforme au manuscrit et à celle qu'a consultée Géricault.

[11] Voir p. 246.

[12] Clément, Reproductions, p. 417, nº 8: «Arabe pleurant son cheval mort. Assis près de lui, il tient sa tête des deux mains. *Colin d'après Géricault. Lith. de Feillet*».

Fig. 236A Funérailles de Patrocle (détail),
Jacques-Louis David (1748-1825).
Toile h. 0,218; l. 0,94. Peinte à Rome en 1779.
The National Gallery, Dublin.

Fig. 236B Achille partant venger la mort de Patrocle,
Géricault
Aquarelle et gouache, h. 0,126; l. 0,212 (Cat. 460)

RECHERCHES DE COMPOSITION

Géricault dans son programme, s'est fixé la tâche de «composer»[1]. Que reste-t-il de ses efforts sur ce genre en cette période de jeunesse?

Les plus anciens dessins dont le souvenir nous ait été conservé sont les quatre scènes à sujets religieux dont Alexandre Colin a fait des calques, prenant soin de colorer trois d'entre eux: *Annonciation, Samson ébranlant les portes du Temple* (cat. 456 et 457), *Daniel dans la fosse aux lions* (cat. 458), *Jésus apaisant les flots* (cat. 459), dont l'original doit être passé à l'exposition Maurice Gobin en 1935, mais que je n'ai pas retrouvé. Le graphisme encore quelque peu infantile de ces dessins rappelle tout à fait celui des aquarelles et lavis dans le carnet de 1808; ils sont donc certainement antérieurs à 1810.

Dans trois curieuses feuilles portant des dessins au lavis et à la gouache peints en camïeu, nous voyons l'imagination de Géricault en pleine ébullition. L'une d'elles (cat. 460) porte au revers le dessin d'après l'*Education d'Esculape de* Guérin (cat. 394), ce qui nous reporte donc au moment où notre artiste était élève de celui-ci. Dans la feuille (cat. 461), nous le voyons essayer un peu de tout à la fois; il encadre chaque fois ses inventions, comme si elles devaient former des tableaux. A gauche en haut, des amateurs de peinture regardent une toile, scène reprise en vignette au-dessous, à côté une scène de bataille difficilement lisible où l'on distingue cependant un cavalier dans l'attitude de l'*Attila* du Vatican. A droite, on ramène un blessé ou un mort. La scène qui est peinte en dessous éclaire celle-ci, car on y voit incontestablement la tente d'Achille où gît le cadavre de Patrocle, tandis qu'Achille part sur son char pour venger le héros grec, son ami. Géricault a-t-il repris en plus grand cette dernière scène dans le dessin cat. 460, ou bien l'a-t-il réduit en vignette au cat. 461? Etant donné ce que seront plus tard ses habitudes, je croirais plutôt à la deuxième hypothèse. Dès ce moment, on constate la tendance qu'aura l'artiste à essayer la même composition en l'inversant; en effet, dans l'autre sens (cat. 462), au verso duquel se trouve une étude de ciel (cat. 463), dont le caractère graphique est plus informe que le cat. 460, qui d'ailleurs est mieux composé avec le lit ou gît Patrocle posé obliquement et le nombre de personnages réduit. Je vois l'ordre de succession ainsi: cat. 462, 460 et la vignette (cat. 461). Ces dessins sont certainement de ses débuts. C'est avec une fougue juvénile que l'artiste s'est attaqué à ce sujet de la colère d'Achille qui est le thème central de l'*Iliade* (fig. 236B). La façon dont il le traite rappelle beaucoup plus le style baroque à la Fragonard ou à la De Troy que la manière néo-classique. Il est curieux de constater que David lui-même a commencé par ce style ébouriffé et qu'il y a, à la National Gallery de Dublin, une gouache de jeunesse de lui (1779) représentant les *Funérailles de Patrocle* (fig. 236A) tout à fait comparable à une gouache de Géricault.

La même impétuosité un peu brouillonne qui ferait présager un futur romantique, se retrouve dans le *Passage de la mer Rouge* (cat. 464) traité de la même manière à la plume, au lavis et à la gouache. Clément catalogue (nº 106) un lavis de brun de même sujet dont les dimensions sont beaucoup moins importantes (h. 0,120; l. 0,170). Elle a appartenu, dit-il, à Camille Marcille et aurait été adjugée 28 francs à M. Péoni à la vente de celui-ci d'après une annotation de Jean Dieterle. Il semble bien que ce soit le dessin à l'encre de Chine de mêmes dimensions qui passe

à la 2e vente Marcille (6-9 mars 1876, nº 83) sous le titre: *Moise, armé de sa verge, fait couler dans le Jourdain* (sic) *l'eau qui doit engloutir Pharaon et son armée, quand les Hébreux sont parvenus à l'autre rive.*

Il ne faut pas mettre ces recherches en relation avec *la Colère d'Achille* dont le thème a été donné comme sujet du Concours du Prix de Rome en 1810, car il s'agit là d'un autre épisode de la vie de ce héros irascible.

Le feuillet (465A) conservé dans le carton Géricault de la donation Léon Cogniet au Musée d'Orléans en 1892, sur lequel l'artiste a recopié le *Déluge* de Girodet, est sur l'autre face garni de multiples petits croquis à la mine de plomb pour la plupart faits en vue d'un *Massacre des innocents*[3]: le peintre a multiplié les recherches des différents groupes de cette scène dramatique opposant soldats, mères et enfants et a essayé la composition d'ensemble, tout cela en «vignettes»; en haut il a tracé, encadrée, une autre composition qui est peut-être un souvenir de *Saint Pierre martyr* d'après Titien. Sur une autre feuille, assemblée à celle-ci (465B), c'est un autre thème qui l'inspire; on s'empare d'un homme, on l'assassine, il gît blessé, tenu au poignet par un soldat, on le transporte. Tous ces croquis très nerveux, cursifs, au trait un peu rond, s'enroulant sur lui-même en boule, attestent une forme de recherche, impatiente, fébrile mais qui ne se maîtrise pas, elle s'apparente à celle des camaïeux précédents de la *Colère d'Achille*.

Quelques recherches à la plume pour des sujets religieux sont d'un graphisme un peu hésitant, juvénile, contemporain sans doute des camaïeux précédents. Il s'agit de deux feuilles (cat. 466 et 467) où l'artiste a été intéressé par l'étude du corps humain en torsion: pour cela il a adopté trois thèmes, la Madeleine repentante (qui rappelle le tableau de Le Brun, inversé, donc d'après une gravure), de saint Michel terrassant le démon et de saint Sébastien. Le trait un peu hésitant, buissonneux, se cherche encore. Le cat. 468, de même caractère, prolonge ces études par une composition plus complexe: *Saint Sébastien soigné par les anges*[4]. La feuille de croquis à la plume (cat. 469) dans laquelle on voit, avec des scènes de lutte, trois recherches pour un *Mucius Scaevola* mettant la main dans le feu de l'autel des sacrifices est tout à fait dans le même esprit, ainsi que la feuille (cat. 470), remplie de brouillons de sujets divers. Quant au cat. 471, comment une telle feuille a-t-elle pu être attribuée à notre artiste?

La feuille (cat. 472), qu'un moment j'avais hésité à attribuer à Géricault, car elle ressemble un peu aux dessins de Thorvaldsen (mais en moins habile), constitue en réalité un point d'ancrage, tant ce lavis évoque celui au moyen duquel notre artiste recopie la *Capitulation de Madrid* de Gros au Salon de 1810 (cat. 108). C'est un *Combat de gladiateurs* et par des ombres fortes, excessives, des traits durs, Géricault a bien exprimé la musculature herculéenne de ces combattants. Deux lavis (cat. 473 et 475), le premier se trouvant au verso de toute une série de chevaliers du Moyen Age bondissant (cat. 474), montrent en quelque sorte le passage des vignettes copiées du carnet Zoubaloff à des formes inventées. Ces deux femmes vêtues d'une robe à ceinture haute, assises sur des rochers, se font quelque peu pendants; ici, Géricault s'inspire moins de l'antique que des portraits de femme en pose alanguie de l'époque.

La façon brutale de faire les ombres au lavis opaque et de manier le trait anguleux rappelle le *Combat des Gladiateurs* et la *Capitulation de Madrid*. Sur le cat. 473, on voit dans l'angle supérieur droit des croquis de chevaux bondissants qui n'ont rien à faire là. Désormais, de ces cavales nerveuses l'artiste en mettra sur tous ses dessins, cela deviendra une manie, ce sera son sigle et cela est précieux pour reconnaître les autographes.

Clément a catalogué comme étant de la période 1816-1818 un tableau qui lui appartenait et qu'il a appelé *Episode de la guerre des Titans* (cat. 476). Titans ou Géants? Il est difficile de distinguer les uns des autres. Je crois qu'il s'agit plutôt des Géants; ceux-ci en effet se battaient en jetant des rochers énormes, voir des îles, aux dieux qui leur rendaient la pareille. Je situe pour ma part ce tableau un peu plus tôt. Il y a dans l'attitude du Géant qui soutient des rochers, tant avec son épaule droite qu'avec sa main gauche quelque chose d'acrobatique qui rappelle le *Déluge* de Girodet. Je ne sais pourquoi Philippe Grunchec conteste cette œuvre, admise par L. Eitner, et dont la conception est hardie; les quatre Géants luttant contre un éboulis de rochers qui menace de les ensevelir s'agitent dans l'ombre, se détachant en silhouette sur un fond de clarté. Le modelé est lisse et la musculature n'est pas marquée, ce qui indique encore la jeunesse. Ce n'est pas à proprement parler un tableau, mais une esquisse, Clément disait bien «une pochade»; la couche picturale est si peu couvrante que le grain de la toile est apparent par endroits.

Des dessins témoignent que c'est dès l'époque de sa jeunesse que Géricault s'est intéressé aux Géants. Le cat. 477, d'un graphisme encore incertain, montre à côté de deux têtes de femme, une tête d'Oriental, une tête de Géant et le buste d'un autre Géant s'apprêtant à jeter un rocher. Les études d'enfant de la feuille (cat. 478) ont été tracées avec la même plume hésitante qui «buissonne» le trait. Dans une autre feuille au graphisme semblable, (cat. 479), un nu est agenouillé sur un rocher, un autre porte un rocher sur son dos, un autre semble vouloir détacher un quartier de roche; au verso de cette feuille (cat. 480), trois Géants effrayés s'enfuient; deux feuillets comportent diverses études de Géants dans des positions variées; l'une de ces feuilles est dessinée d'un seul côté (cat. 481), l'autre l'est recto et verso (cat. 482 et 483).

Le dessin est tout à fait juvénile. Les nus sont dans des positions acrobatiques. L'artiste a dessiné plusieurs fois un Géant qui s'accroche à un rocher et semble vouloir se protéger contre les projectiles en se couvrant d'une draperie avec un bras. Cette attitude, Géricault y est revenu plus tard dans un dessin, dont le graphisme plus avancé, appartient à l'époque italienne ou immédiatement postérieure. Paraît bien relever de la même inspiration l'homme accroché à un rocher que l'artiste a dessiné à la plume au verso d'un billet par lequel il demande à un ami de lui prêter son

cheval (cat. 484). Les croquis des feuilles (cat. 485 et 487) doivent être de la même époque, la feuille (cat. 485), bien que dessinée d'une façon plus appliquée n'est pas contestable, car elle porte le monogramme de Lehoux, dessiné de sa main. Au verso de cat. 485, ou voit le croquis d'une caricature (cat. 486).

La composition peinte, interprétée par F. Lem en 1962 comme étant un épisode de la *Guerre des Titans et des Géants* est étrangère à Géricault (cat. 488), de même que la *Bataille* prétendue *des Thermopyles* (cat. 489) donnée au Musée du Louvre en 1948 par M. Percy Moore Turner.

Dès sa jeunesse, Géricault, en proie à ses démons, a été tenté par le thème de l'enlèvement. L'être qui est l'objet de ce rapt peut être une nymphe, ou une femme et le ravisseur un centaure, un homme ou plutôt un faune.

Cinq études pour un centaure enlevant une femme occupent une feuille de croquis à la plume du Musée du Louvre (cat. 490). Dans ses premières recherches, nous voyons l'artiste aux prises avec un thème, procéder à une enquête approfondie, ce qui deviendra chez lui une habitude; il a étudié toutes les possibilités arrière, avant, de profil, de trois quarts, du groupe Centaure et femme.

Avec une violence inouïe, un faune reconnaissable à ses cornes naissantes (cat. 491), enlève une nymphe; mais sur la même feuille, la nymphe se défend et appelle à la rescousse une compagne. Parfois, la femme se défend avec vigueur (cat. 492), elle fait face au mâle comme un véritable lutteur. Et sur la même feuille, même les embrassements d'Eros et de Psyché sont dramatiques, l'Amour se jette sur la jeune fille musclée qui semble se défendre.

Quant aux *Guerriers au repos* à la plume (cat. 493), ils évoquent les croquis d'après Flaxman, ou Landon, mais imaginés plutôt que copiés, et leur graphisme rappelle celui de l'*Offrande à Esculape* d'après Guérin (cat. 394).

Un dessin à la mine de plomb qui montre un guerrier portant son casque comme s'il allait boire dedans (cat. 494) a un caractère un peu juvénile; il est bien de Géricault: au dos un cheval (cat. 495) exécuté à l'emporte-pièce, comme à coups de sabre, rappelle les cavales folles du carnet de 1808.

Le cat. 496 a pour thème la Mort d'Alexandre. Il en a existé une variante connue par un calque assez grossier (cat. 498) et cette variante est peut-être un dessin qui a figuré à l'exposition du Centenaire[5]; peut-être encore est-il dans la collection à laquelle je n'ai pu avoir accès.

La composition (cat. 496) est conçue en frise à la manière néo-classique, un peu scolaire; au revers, de belles têtes de chevaux à l'antique (cat. 497). Dans cat. 499, 500 et 502, Géricault a recherché diverses possibilités d'une action où un Romain reprend l'enseigne d'une légion à un homme vêtu d'une peau de bête dont la tête couvre la sienne. Dans cat. 500 et 502, une couronne sera dans un cas sur le casque, dans l'autre sur la tête nue. S'agit-il de lauriers ou de feuilles de chêne? Le personnage romain est-il un empereur? On ne peut s'empêcher de se rappeler que la plus haute décoration militaire romaine était une couronne de chêne que reprirent les empereurs.

En outre, dans la légion romaine le *signifer* et le *cornicen* étaient coiffés et vêtus d'une peau de bête. S'agit-il d'un *signifer?* Mais je crois plutôt que l'autre personnage est un barbare, car il n'a pas de panache. A toutes fins utiles j'ai parcouru Plutarque pour voir si quelque action d'éclat de ce genre n'avait pas été attribuée à un empereur. Je n'ai rien trouvé. Au revers du cat. 500, un combat de cavalerie assez confus (cat. 501); au revers de cat. 502, dans des encadrements, des recherches de composition encore informes (cat. 503). Dans une exposition de 1987 à New York (Salander-O'Reilly Galleries) est apparu sous le nº 30 (pl. 34) une autre version du même épisode (h. 0,107; l. 0,089).

Un peu lâché est le dessin à la pierre noire, montrant une femme (?) conduisant un bige (cat. 504), accompagnée d'un homme à cheval.

A la vente du 24 novembre 1964 à l'hôtel Drouot est apparu sous le nom de Géricault un ensemble de 29 dessins, la plupart des calques, ayant pour sujets des thèmes hippiques[6]:

7. *Le Cavalier*
   Plume avec rehauts de blanc sur papier calque, Haut. 0,192; l. 0,214
8. *Cavalier au bouclier*
   Mine de plomb, Haut. 0,218; larg. 0,295
   vendu 1000 frs avec le nº 9
9. *Cavalier blessé et personnage debout*
   Mine de plomb, h. 0,219; l. 0,290
10. *Etude de trois chevaux et d'un musicien*
    Plume sur papier calque, h. 0,217; l. 0,295
11. *Satyre et centauresse, cavalier*
    Dessin à la plume sur papier calque, h. 0,190; l. 0,280 vendu 2300 frs avec le nº 10
12. *Le cavalier et le guerrier*
    Plume sur calque, h. 0,190; l. 0,245 vendu 1500 frs
13. *Etude de quatre chevaux*
    Mine de plomb, h. 0,212; l. 0,295 vendu 3100 frs
14. *Etude de chevaux et cavaliers*
    Plume sur papier calque, h. 0,210, l. 0,291 vendu 1000 frs
15. *Etude de cavaliers et chevaux*
    Plume sur papier calque, h. 0,183; l. 0,245 vendu 1500 frs
16. *Personnage couronné dans un char*
    Plume avec rehauts de blanc sur papier calque, h. 0,190; l. 0,222 vendu 2450 frs avec le nº 17
17. *Char à deux chevaux*
    Plume avec rehauts de blanc sur papier calque, h. 0,185; l. 0,218

18. *Char à quatre chevaux*
Plume avec rehauts de blanc et de fusain sur papier calque, h. 0,180; l. 0,235 vendu 1800 frs

19. *Char tiré par deux chevaux*
Plume avec rehauts de blanc sur papier calque, h. 0,184; l. 0,216

20. *La Renommée couronnant le vainqueur*
Plume avec rehauts de blanc sur papier calque, h. 0,195; l. 0,223

21. *Cavalier*
Plume avec rehauts de blanc sur papier calque, h. 0,190; l. 0,214

22. *Personnage et cheval*
Plume avec rehauts de blanc sur papier calque, h. 0,193; l. 0,201 vendu 3000 frs avec le n° 23

23. *Personnage et cheval*
Plume avec rehauts de blanc sur papier calque, h. 0,188; l. 0,282

24. *Cavalier*
Plume avec rehauts de blanc sur papier calque, h. 0,177; l. 0,216 vendu 2400 frs avec le n° 25

25. *Pégase*
Plume avec rehauts de blanc sur papier calque, h. 0,191; l. 0,230

26. *Etude de cheval*
Plume avec rehauts de blanc sur papier calque, h. 0,177; l. 0,222 vendu 1.500 frs

27. *Etude de cheval*
Plume avec rehauts de lavis et de blanc sur papier calque, h. 0,198; l. 0,244 vendu 2100 frs

28. *Etude de cheval*
Plume avec rehauts de blanc sur papier calque, h. 0,175; l. 0,208 vendu 1500 frs

29. *Etude de chevaux*
Mine de plomb, h. 0,204; l. 0,275 vendu 2200 frs

Je ne puis avoir d'avis que sur les dessins reproduits et d'autres qui m'ont été montrés comme achetés à cette vente par deux collectionneurs et que je ne juge pas authentiques. De ce que je connais, les seuls qui ont trait à Géricault sont le numéro 13 de la série (cat. 505), qui me paraît original, et le numéro 15 (cat. 506) qui pourrait être un calque fait par une autre main d'un dessin exécuté par Géricault d'après Normand, car il presente des analogies graphiques avec le cat. 507, dessin original présentant des éléments puisés dans une gravure de Normand. Les autres dessins provenant de cette vente (cat. 508 et 509) et un troisième repéré par moi, mais que je ne puis reproduire, ne sont pas authentiques, de même que le cat. 510 provenant du Musée de Bayonne et d'un graphisme tout à fait semblable. Le lot de vingt-neuf feuilles passé en vente en 1964 était donc hétérogène, bien que les sujets aient été de même nature. Le dessin du cavalier à l'antique (cat. 511), un peu plus évolué, est lui un autographe.

Un groupe cohérent de cinq dessins nous montre s'élaborant une manière de dessiner à la plume propre à Géricault avec usage prononcé de hachures pour affirmer le modèle. Les cat. 512 et 513 pourraient appartenir à un cycle d'Hercule, dans l'un le personnage nu est enchaîné par la volupté (cat. 512), dans l'autre il s'arrache des bras du vice (cat. 513); ce dernier porte une inscription qui paraît bien de la main de Géricault; chose curieuse, l'inscription du cat. 512 ne correspond pas à son écriture. Le dessin (cat. 515) où une Furie, torche et vipère en main, poursuit un groupe d'hommes et d'enfants nus qui traînent un cadavre, est bien du même caractère; il en est de même du cat. 514 dont le sujet doit être *Caïn et Abel*. Dans l'angle supérieur gauche Abel, qui est agréable à Dieu, est visité par les anges tandis qu'à droite Caïn, entouré de serpents, fuit son frère qu'il maudit. Les autres personnages, hommes et femmes qui fuient avec lui, représenteraient sa famille. Peut-être ce dessin (cat. 515) a-t-il d'ailleurs pour sujet la fuite de Caïn après la mort d'Abel que l'artiste, plein de souvenirs classiques, aura agrémenté d'une Furie symbolisant le remords; dans ce cas, il pourrait être un des dessins du lot 71 de la vente Mahérault. Dans le cat. 514, le serpent qui s'entortille autour du corps du personnage serait le symbole de Satan qui a inspiré le fratricide. A ce propos, il est bon de se rappeler que la *Mort d'Abel,* poème de Salomon Gessner, paru en 1758, était encore lu au début du siècle; au Salon de 1812, Paulin Guérin expose un *Caïn après le meurtre d'Abel* (n° 454) où Satan, sous la forme d'un serpent, s'attache au corps de Caïn. Au même Salon, Félix Trezel expose la *Fuite de Caïn après la mort d'Abel* (n° 901), avec citation d'un passage du poème de Gessner.

Un dessin représentant une *Résurrection de Lazare* (cat. 516) qui doit être une première idée pour le tableau (cat. 518) qui sera étudié plus loin est du même esprit, de même qu'un croquis à la plume pour un *Assassinat de César* (cat. 517). La même Furie que nous avons vue (cat. 515) se retrouve ici comme symbolisant les puissances du mal.

Le *Monceau de cadavres* (cat. 519), croquis à la plume évidemment découpé dans une feuille plus grande, est tout à fait de même caractère graphique que les cat. 512, 513, 514 et 515.

Une *Bataille de rue,* à la plume, du Musée de Bayonne (cat. 520) est d'un graphisme très maladroit, ce qui a motivé de la part d'un collectionneur la notation au verso «archi mauvais», qui ne concerne certainement pas le dessin à la mine de plomb du verso (cat. 521), d'excellente qualité, mais qui doit être de Girodet, car il paraît bien avoir été fait en vue d'une *Mort de Comala* dont un élément partiel se trouve dans une peinture du Musée de Varzy attribuée à celui-ci.

Quant aux trois recherches pour une Médée sur le cat. 522, elles évoquent les dessins d'après Flaxman et Landon; mais il y a quelque chose de plus libre qui semble indiquer une invention.

Au contraire, le cat. 523 représentant une *Descente de croix* est une recherche très originale, affranchie des éléments traditionnels de la scène; la façon dont un des compagnons du Christ empoigne le cadavre par la cuisse est très naturaliste.

Clément, dans la première version de son livre, parue dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1867, avait catalogué comme œuvre de jeunesse sous le numéro 6, un tableau ayant pour thème *Dalila livrant Samson aux Philistins.* Dans l'édition de 1868 (cat. 524), il se ravisa et, dans une longue note de la page 37 de son texte, supprimait ce tableau de son catalogue, parce qu'il s'était aperçu que le sujet de *Samson et Dalila* n'avait été proposé au concours de l'Ecole de Rome qu'en 1821.

Dans sa note de l'édition de 1868, Clément mentionnait en même temps, sans les inclure dans son catalogue, au recto et au verso d'une même feuille deux dessins du même sujet appartenant à la collection His de La Salle «dont l'attribution, disait-il, n'est pas contestable».

Il n'est pas nécessaire de voir quelque lien entre le sujet du concours de 1821 et une recherche de Géricault pour le thème de Samson et Dalila. Ce thème de l'amour et de la mort, l'un des plus pathétiques de la Bible, maintes fois traité par les peintres, était tout à fait propre à solliciter l'imagination de cet artiste.

Le dessin double face (cat. 525 et 526) qu'a vu Clément est à la plume et au lavis, relevé de gouache. Les amas de bistre ont causé d'importants dégâts au papier. Un des dessins a été calqué sur l'autre par transparence. Cependant, il y a eu des variantes assez importantes de l'un à l'autre. Il est facile de voir quel est le dessin qui a été fait le premier (cat. 525), car dans le report il y a un personnage qui brandit une verge de la main gauche, tandis qu'il la tient de la main droite dans la version qui doit être la première.

M. Grunchec refuse à Géricault ce dessin parce qu'il a trouvé à Londres un tableau présentant une composition semblable (cat. 527). Cependant, le tableau qu'il publie n'est pas identique au dessin; il en diffère par toute la partie droite et rien ne prouve que ce dessin double face soit une étude préparatoire pour ce tableau.

Mais, en 1963, Antonio del Guercio avait publié une gouache (cat. 528) dont la composition est identique à celle du cat. 527 et que M. Grunchec ne mentionne pas.

Le tableau catalogué par Clément en 1867 ne peut pas être celui mentionné par M. Grunchec, les dimensions étant différentes (0,310 × 0,390), pour le premier, 0,175 × 0,225 pour le second. De la facture du cat. 527 il est impossible de juger, en raison de la trop petite dimension de la reproduction. Admettons-la comme apocryphe, puisque M. Grunchec l'a jugé telle. Remarquons que la description du tableau catalogué en 1867 diffère quelque peu du recto de la gouache (cat. 525). Quant à la gouache (cat. 528), ses variantes avec le cat. 525 concernent seulement la partie droite, la facture en est analogue à celle des cat. 525 et 526.

Clément a brouillé un peu la question en se figurant que le tableau catalogué par lui en 1867 n'avait pu être fait que pour un concours de Rome, motivant son refus de 1868, parce qu'il pensait avec raison que Géricault ne s'intéressait plus à de tels sujets lorsque ce thème fut donné au concours de 1821 gagné par Court.

Enfin, signalons un dessin rehaussé de blanc (cat. 524A) que publie M. Lem[8], et qui a à peu près les mêmes dimensions (0,30 × 0,38) que celles qu'indique Clément pour le tableau (0,31 × 0,39) (cat. 524). La position de Dalila sur ce dessin correspond *exactement* à celle de la description de Clément en 1867 et non à celle du dessin double face. Samson y est en effet garroté et non fouetté de verges. Dalila, assise sur son lit, lève le bras droit. Aurions-nous donc, soit le dessin préparatoire du tableau de Clément, soit sa copie? La reproduction ne permet pas de faire la distinction.

Voici donc plusieurs œuvres apparentées entre elles, ce qui suppose sans doute un modèle commun. Notons, à toutes fins utiles, que la composition du dessin publié par M. Lem présente des analogies étroites, mais dans l'autre sens avec un *Samson et Dalila* de Rubens se trouvant à l'Art Institute de Chicago (cat. 524B)[9], ce qui supposerait l'imitation d'une gravure, or cette gravure n'existe pas. Cette esquisse de la jeunesse de Rubens a quelques rapports avec un tableau du maître à la Pinacothèque de Munich[10], mais qui est tout de même assez différent et dont même une gravure n'a pas pu servir au peintre qui a fait le tableau publié par M. Lem. Où cet artiste aurait-il pu voir ce tableau actuellement à l'Art Institute de Chicago, qui n'est pas connu des anciens auteurs? Peut-être s'agit-il simplement d'une convergence d'idées amenée par le sujet qui, plutôt que Samson et Dalila, est l'emprisonnement de Samson par les Philistins?

De toute façon, cela n'est pas propre à infirmer l'authenticité du dessin double face. Sa manière énergique, le tracé décisif, le modelé puissant expliquent l'opinion favorable de Clément, manifestée à deux reprises dans la note de l'édition de 1868. Il est bien dans l'esprit de Géricault qui, comme l'a remarqué Lorenz Eitner, poussait jusqu'à la manie le besoin d'essayer dans le sens inverse une composition qu'il avait trouvée; ici, il le fait sur le verso même du papier où il a fait la première esquisse, en traçant ce calque par transparence.

La gouache publiée par Antonio del Guercio ne présente pas les mêmes qualités. Elle est plus banale. N'aurait-elle pas été faite par un camarade de l'artiste, travaillant à ses côtés?

Le tableau qui assura le succès de Court au concours de 1821 est conservé à l'Ecole des beaux-arts; il présente aussi des rapports avec la composition rubénienne précitée. Court en avait fait au préalable une esquisse qui, bien entendu, a été attribuée à Géricault (cat. 529).

Clément a catalogué dans le numéro 89 un «croquis à la plume avec touches de sépia h. 0,170; l. 0,220»[11], sans

le décrire et avec ce titre quelque peu sibyllin: «l'*Homme poussé par la mort*. Marche, Marche! Bossuet.» Dès 1867, il le situe dans la collection Benoit-Champy. Il existe du même sujet un autre dessin qui a appartenu à un moment donné à Maurice Gobin et qui est passé dans la collection Bühler à Irschel: le *Combat de la Mort* (cat. 530).

Les pedigrees de ces deux pièces ont en effet été enchevêtrés; comme on pourra le voir dans la notice du cat. 530, on peut penser que le dessin Gobin, qui a appartenu au duc de Trévise, est bien celui portant le même titre à la vente E. A. [Arago] des 8/9 février 1872; mais non celui dont l'énoncé est quelque peu énigmatique de la vente après décès Etienne Arago des 4/5 mai 1892, qui pourrait bien être le même que celui de la vente après décès de Mme Jules Ferry des 11/12 février 1921, auquel pourtant renvoie le catalogue du Centenaire de 1924! On tombe donc sur un pedigree fourchu. Etant donné qu'entre ces deux groupes de relevés, descriptions, dimensions et matériaux d'exécution ne coïncident pas, y aurait-il eu deux dessins de ce sujet? Dans l'état actuel de la question, il est préférable de considérer le numéro 89 de Clément comme non retrouvé.

Un troisième dessin d'une graphie moins hésitante, donc plus tardive, qui a appartenu aussi au duc de Trévise et qui s'est transmis dans sa descendance, aurait pu correspondre à l'*Homme poussé par la mort,* numéro 89 de Clément, car le sujet, cette fois, en est bien religieux et des allégories semblent pousser la chevauchée de la mort qui a enfourché un cheval vivant et pris en croupe un jeune homme (cat. 531), mais les dimensions sont très différentes: h. 0,143; l. 0,186. Il y aurait donc eu trois dessins inspirés par le thème de la mort et peut-être quatre, puisque le dessin apparu à la vente Arago de 1872 ne paraît pas être le même que celui de la vente Arago 1892, qui pourrait se confondre avec celui de la vente Mme Jules Ferry 1921.

J'ai appelé ce dessin inédit (cat. 531), *La destinée humaine*. On pourrait le croire fait en Italie, à en juger par les quatre cyprès et le pin parasol qu'on voit dans l'aperçu de paysage à droite. Mais celui-ci, où il y a un municipe, peut être de convention. Cependant, au dos l'artiste a représenté trois fois un cheval fringant avec l'inscription: *«M. Donneuville* [?] *capitaine de gendar...»* qui semble indiquer que le dessin a été fait en France[12]. Géricault n'a certainement pas inventé cette allégorie où l'on voit un jeune homme ou une jeune fille emportée par la Mort qui lui désigne le ciel, et poursuivi par deux religieux et une religieuse. Claire allusion au fait que l'homme, même au plus florissant moment de sa jeunesse, doit songer à ses fins dernières. Il faudrait en retrouver la source, et celle-ci doit se rencontrer dans un autre sermon sur la mort que celui de Bossuet.

Ce dessin (cat. 531) est d'une facture plus évoluée que le cat. 530 qui a un aspect juvénile un peu rondouillard, et nous ne l'avons étudié ici que par l'obligation où nous étions d'exposer à la suite les réflexions sur ce thème de la mort chez Géricault et le problème des pedigrees enchevêtrés.

On peut hésiter sur le caractère autographe d'une feuille dessinée au recto (cat. 532) et au verso (cat. 533) qui est au Musée de Besançon et qui a pour elle de provenir de la collection Jean Gigoux. La façon désordonnée de jeter les croquis sur le champ de la feuille est bien dans la manière de notre artiste, mais je ne retrouve pas dans son œuvre graphique cet écrasement des contours par des reprises successives qui rendent la forme confuse plutôt qu'elles ne la définissent.

Géricault a certainement fait, en même temps qu'il dessinait, des recherches de compositions à l'huile. Clément (numéro 5) n'en a catalogué qu'une seule, un *Départ d'Ulysse* qui n'a pas été retrouvé. Sans doute l'artiste a-t-il détruit ces essais imparfaits, à moins qu'il ne les ait recouverts plus tard d'une autre peinture, comme il a fait pour cette *Scène de combat antique* (cat. 534) dont aux rayons X on distingue un guerrier grec sous une *Etude de pièces anatomiques* (bras et jambes) faite au moment du *Radeau*[13].

L'absence de référence n'a pas empêché auteurs, experts, commissaires-priseurs d'attribuer à Géricault des compositions classiques de toute espèce et souvent des plus grossières. Et comme les néo-classiques, qui faisaient de la peinture léchée, ébauchaient très sommairement à l'huile, car leurs recherches étaient surtout préparées en dessinant, plus l'exécution montrait le *far di macchia,* et plus on la jugeait caractéristique de Géricault, ce présumé «romantique». Tout ce fatras ne mérite même pas examen. Est-ce à dire que rien ne soit parvenu jusqu'à nous de ces essais? Je crois cependant pouvoir proposer une esquisse autographe, parce qu'elle s'appuie sur un dessin qui, lui, ne fait aucun doute. Il s'agit de la *Résurrection de Lazare,* le dessin de jeunesse que nous avons déjà examiné (cat. 516) et qui montre en outre à droite un autre miracle de Jésus, la guérison du possédé; il peut être mis en relation avec l'ébauche à l'huile du même sujet (cat. 518). La distribution des personnages, nus dans le dessin, drapés dans l'ébauche, est différente, mais le balancement des masses est le même et surtout dans l'un comme dans l'autre on retrouve cette invention du beau et ample geste du Christ, d'où émane véritablement le miracle. M. Grunchec a noté l'existence de ces deux œuvres, mais il a rejeté le fait que l'une puisse découler de l'autre. Je crois, au contraire, qu'il y a analogie de conception dans les deux et que nous avons bien dans l'ébauche peinte peut-être un travail de composition classique à l'huile, bien conservé, que nous pouvons attribuer à Géricault avec quelque sécurité pour 1810 environ. Cette ébauche est encore timide, enlevée à grands coups de pinceau en camaïeu avec peu de couleurs. Par analogie de facture, le fait d'admettre cette toile comme autographe m'amène à proposer aussi comme étant un travail de jeunesse de notre artiste le *Corps du Christ porté au sépulcre* (cat. 535), le raccourci du visage d'une des Saintes Femmes dans la *Résurrection de Lazare* est semblable à celui de la Sainte Femme de la *Mise au tombeau*.

Je sens bien la manière de Géricault dans une *Scène de l'histoire d'Alexandre* (cat. 536) et mais je suis moins attiré par le cat. 537, *Mort d'Alexandre* passée en vente publique à Hambourg en 1974. Cette œuvre altérée est d'ailleurs difficilement lisible. Le *Départ d'Ulysse,* catalogué par Clément, avait bien des chances d'être authentique, puisqu'il est dit par l'historiographe appartenir à la collection Camille Marcille. Qu'est-il devenu? Ph. Grunchec le rapproche du numéro 236 de la vente Marcille des 14/15 janvier 1857 «Sujet tiré de l'histoire romaine»; mais il s'agit d'un sujet tiré de l'histoire grecque. Il est vrai qu'étant donné le peu de soin avec lequel sont faits les catalogues de cette époque, doit-on s'arrêter à ce détail? L'appellation est bien vague et peut permettre de tout supposer. Deux dessins attribués à Géricault, titrés *Ulysse*, et aux numéros 16 et 17 de la vente à Drouot du 27 janvier 1870 (sans dimensions) étaient peut-être faits en vue de cette composition que Clément dit avoir été réalisée dans l'atelier de Guérin et qu'il décrit ainsi: «Ulysse accompagné de Pénélope et de Télémaque, suivis de plusieurs femmes est sur le point de s'embarquer; il pose le pied sur le bord du bateau, où l'attendent ses compagnons; l'un d'eux lui tend la main pour l'aider à monter. Composition importante de dix-huit figures.» Quant à la *Scène de l'histoire d'Alexandre* (cat. 536), Anthony Blunt a sans doute raison d'y voir «Alexandre et son docteur». En effet, le sujet dans les concours d'essai pour le Prix de Rome, proposé aux élèves le 20 mars 1809, était «Alexandre buvant la médecine que lui avait préparée son médecin Philippe»[14]. Nous aurions donc une esquisse pour ce sujet d'un des participants à ce concours. Ce peut être Géricault.

Clément a catalogué (Peintures n° 132) une autre composition de cette époque, sans identifier le sujet. Il l'appelle *Guerrier blessé à la jambe gauche que panse un vieillard à genoux près de lui* (h. 0,14 1/2; l. 0,20). Il semble bien que nous ayons ce tableau, qui doit être le numéro 63 de l'exposition 1924, *Scène d'histoire ancienne,* prêté par Mme Pic-Paris, petite-fille du colonel Bro de Comères, dans la collection de qui Clément le mentionne (cat. 538). Dans la collection où il figure actuellement, on l'appelle *Achille, Patrocle et Briséis;* Ph. Grunchec suggère d'y voir *Paris et Œnone* étudié par Géricault en 1816, mais cependant le lui retire.

Une liste des œuvres de Géricault ayant appartenu à Olivier Bro de Comères, aimablement communiquée par un descendant, désigne ce tableau comme «Esquisse du Concours de Rome». Clément ayant su que Géricault s'était présenté au concours, bien que s'étant trompé de date, on a pu voir dans cette œuvre une esquisse pour cette compétition, le sujet ayant paru avoir des rapports avec *Paris et Œnone,* rapports qui d'ailleurs retiennent l'attention de P. Grunchec. Cependant, nous l'avons vu, Géricault n'a pas eu à participer au concours, ayant été rejeté de l'épreuve de figure. Ce ne pourrait donc être que l'esquisse de la première épreuve, la composition a des rapports avec le sujet du Concours («Pâris et Hélène»), il n'en a aucun avec celui de l'épreuve d'esquisse «Enée voulant tuer Hélène réfugiée auprès de la statue de Vesta est arrêté par Vénus».

L'artiste ayant peint sur un vernis qui a craquelé, la peinture de cat. 538 est très abîmée et nous sommes ainsi privés de connaître, par un spécimen non récusable, la manière de peindre l'antique chez Géricault à cette époque. Je le crois autographe, car j'en tiens la photographie d'un descendant de la famille Bro.

Un grand nombre de compositions mythologiques, de scènes dramatiques ou de personnages à l'antique, traités en esquisses, ont été attribués à Géricault sans réserve; la plupart ne méritent pas examen. L'une d'elles, intitulée la *Mort d'Hippolyte* (cat. 539), et pourvue d'une signature apocryphe, a été achetée par Bruyas en 1876 et fit partie de son legs au Musée de Montpellier. Munie de la caution de cette collection illustre, elle n'a pas manqué de séduire historiens et critiques, et parmi ceux-ci Klaus Berger en 1952 et 1968, et en 1976, un écrivain d'art renommé. Ce laisser-aller dans le maniement de la brosse et cette complète absence du sens du volume nous éloigne pourtant bien de l'attribution à notre maître, et Philippe Grunchec a été bien avisé de la rejeter[15]. Une *Scène de funérailles* (cat. 540) a été justement rapprochée par le même auteur d'un tableau exposé au Salon de 1783 par Jean-François-Pierre Peyron, les *Funérailles de Miltiade* (Musée du Louvre). C'est probablement le même sujet et qui est devenu l'*Ensevelissement aux catacombes* à une vente du 22 mai 1902, nom qui a suivi ce tableau à une vente Sotheby de Londres, le 2 décembre 1971, où il était délivré avec le lot un certificat de Pierre Dubaut daté du 11 décembre 1953; pour le pittoresque ajoutons que, chez Sotheby, le 3 juillet 1968, le titre en est les *Activités silencieuses dans les catacombes*. Les experts ont l'imagination fertile!

L'esquisse (cat. 540) serait-elle donc une recherche de Peyron pour son tableau du Salon de 1783? La facture cependant paraît postérieure à cette date. Ph. Grunchec a montré qu'un *Martyre de jeune chrétien* (cat. 541) présenté par Pierre Dubaut en 1937, était une esquisse du tableau de Gassies (1786-1832), le *Martyre de saint Appien,* commandé à ce peintre pour la cathédrale d'Aix, tableau dont il a publié une autre esquisse.

Serge Lemoine a raison de retirer à Géricault le tableau de la donation Granville au musée de Dijon (cat. 542), où il est curieusement titré *Achille retiré sous sa tente,* bien que cet Achille tienne une cithare.

On ne comprend guère l'indulgence de Lorenz Eitner, suivi par Ph. Grunchec, pour un *Prisonnier nu se battant avec* un serpent (cat. 543). Cette musculature boursouflée, cette touche frappant au hasard ne rappellent guère Géricault.

Dans les musées, dans les expositions, dans des publications diverses, souvent attribuées par Pierre Dubaut, F. H. Lem, Jeanne Magnin ou Maurice Gobin, ont foisonné des compositions à l'antique de styles les plus divers,

plus ou moins bien peintes, généreusement données à Géricault. On les trouvera aux cat. 544 à 574, ce dernier ayant été publié parmi les chefs-d'œuvre des musées de France par Jean Vergnet-Ruiz et Michel Laclotte.

La liste n'en est pas close. Pour faire bonne mesure, ajoutons y quelques dessins: (cat. 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582).

Louis Gonse, qui pourtant avait du flair, a été peu avisé de s'enthousiasmer pour un dessin à la plume du Musée de Lille (cat. 583) représentant une femme faisant baigner un enfant dans un ruisseau.

Ces deux femmes vêtues à l'antique, dont l'une est une canéphore, à la pierre noire, du Musée de Besançon (cat. 584) sont d'un trait sec et raide et très éloigné de Géricault. Quant aux deux amants rustiques dits d'après Fragonard (cat. 585), comment a-t-on pu attribuer une œuvre aussi vulgaire au peintre du *Radeau de la Méduse?*

Enfin, Géricault aurait-il fait une lithographie pour une *Scène antique?* Peut-être, si l'on en croit Delteil (D8), d'ailleurs fort dubitatif. De toute façon, elle serait plus tardive que l'époque ici étudiée, puisque Géricault ne fit quelques lithographies qu'à partir de 1817.

[1] Voir p. 263

[2] Gagné par Drolling.

[3] Léon Cogniet a peint aussi un *Massacre des innocents,* exposé au Salon de 1824, mais il est tout à fait différent de ces recherches.

[4] Signalons qu'à la vente du Cabinet de M. de Musigny, 16 rue des Jeûneurs, Paris, 7/8 mars 1845, a figuré sous le n° 66 «Saint Sébastien percé de flèches. Dessin à la plume», sans dimensions.

[5] N° 61. *Mort d'un général romain.* Dessin à la plume sur papier huilé, l. 0,220; l. 0,340. Collection Binder. Appartient à Pierre Dubaut.

[6] C'est le lieu de rappeler ici l'ensemble de calques du n° 627bis de la vente après décès de Chennevières, Drouot, Paris, 4-7 avril 1900, où fut vendu un «album contenant 23 études d'après les sculptures, bas-reliefs et vases antiques que l'artiste avait pu voir à Londres et représentant des sujets hippiques. In-4 oblong, cart. Au crayon noir, à la mine de plomb et à la plume rehaussée de blanc sur papier végétal». Ils pourraient en être des éléments. Mais il ne sont pas tous de mêmes dimensions et ne portent pas le cachet de la collection Chennevières, à moins que le commissaire-priseur n'ait pas pris soin de marquer chacune des feuilles du carnet, qui par la suite aurait été disloqué.

[7] Le même sujet se retrouve à la vente après décès Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 71: «Caïn fuyant après la mort d'Abel. Deux croquis plume et sépia». Non identifié.

[8] F. H. Lem, *A propos de Géricault,* in *Le Peintre,* 15 mars 1963, p. 7 (ill.).

[9] Figurant sous le n° 3 à une exposition Rubens, Wildenstein Gallery, New York, 20 février-31 mars 1951 (ill.) et exposition Rubens, Museum Boyman, Rotterdam 1953.

[10] *Klassiker der Kunst,* n° 235.

[11] Clément, in *G.B.A.,* oct. 1867, n° 8, 1868 et 1879, n° 89 – Oprescu Paris, s.d. [1927], p. 81 – L. Eitner, Supplément, Paris, 1973, p. 465, n° 89.

[12] Sera reproduit au tome II.

[13] Déposé par le Musée du Louvre (Don Lehoux) au Musée de Rouen; sera étudié avec le *Radeau de la Méduse.*

[14] Assemblées des professeurs et jugements. 1805-1810. Arch. Nat., A. J. 52-4.

[15] Notons qu'une *Mort d'Hippolyte,* attribuée à Géricault, est signalée dans la collection Longa (peintre-restaurateur) aux archives de la *Sauvegarde de l'art français,* figure une lettre de Longa proposant ce tableau au duc de Trévise, qui ne l'a pas retenu, pour son exposition du Centenaire.

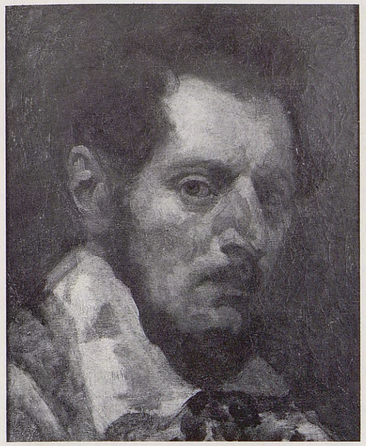
CATALOGUE

INDICATIONS CONCERNANT LE CATALOGUE

Les œuvres proposées comme authentiques sont indiquées sans nom d'auteur, le titre étant de caractère gras. Quant aux œuvres attribuées à Géricault qui n'ont pas été retenues, leur titre est en caractère maigre. L'auteur présumé en est éventuellement indiqué à moins que ne figure la mention: auteur inconnu.

Les documents se rapportant à une œuvre cataloguée portent le numéro de celle-ci suivi d'une lettre de l'alphabet.

Pour connaître la mention complète des expositions «Géricault» indiquées d'une façon sommaire dans le catalogue, se référer à *Documents et Témoignages,* à la date concernée.



1
PORTRAIT DE GÉRICAULT PAR LUI-MÊME

Huile sur toile, h. 0,375; l. 0,275

On ne voit que la tête et une partie du buste. Une large collerette masque une partie du menton. Il est vu de trois quarts à droite regardant le spectateur. Il porte un cordon de barbe. Les cheveux sont châtains avec reflet auburn, le teint est haut en couleur, les yeux sont bleu clair, le nez est légèrement busqué. Repentirs assez voyants.

HISTORIQUE: Acheté en 1901 pour 500 francs par la ville de Rouen de M. L. Colombier.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 295 – *Napoléon et son temps,* Musée de peinture de Rouen, 1934, nº 398 – *Géricault,* Bernheim-jeune, Paris, 1937, nº 46 – *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, nº 60 – *Géricault,* Kunstmuseum Winterthur, 1953, nº 87 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, et Musée des beaux-arts, Rouen, 1962/1963, nº 18 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971/1972, nº 121 (coul).

BIBLIOGRAPHIE: E. Minet, Musée de Rouen, Catalogue, 1911, nº 1362 – F. Guey, le *Centenaire de Géricault au Musée de Rouen,* in *Beaux-Arts,* 15 janvier 1924, p. 20 (ill.) et *La Renaissance de l'art français,* février 1924, p. 97 (ill.) – L. Rosenthal, *l'exposition du centenaire de Géricault,* in *L'Amour de l'art,* juin 1924, p. 205 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 163 – Waldemar George, *Maîtres de l'énergie intérieure, Géricault et La Fresnaye,* in *L'Amour de l'art,* décembre 1935, p. 349 (ill.) – J. de Laprade, *Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault a été organisée par la Sauvegarde de l'art français,* in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – F. Antal, *Reflexions on Classicism and romanticism,* in *Burl. Mag.,* janvier 1941, p. 21 – L. Eitner, *The Sale of Géricault's studio in 1824,* in *G.B.A.,* février 1959, p. 124, note 7 – *Géricault par lui-même et par ses contemporains,* Moscou, 1962 (ill.), non numéroté – P. du Colombier, *Géricault au Musée de Rouen,* in *La Revue française,* mars 1963, p. 28 (ill.) – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – F. H. Lem, *Géricault portraitiste,* in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 106/107 – V. N. Prokoviev, Moscou, 1963, p. 211 (ill.) – F. Antal, *Classicism and Romanticism, with other studies in art history,* Londres, 1966, p. 43 – O. Popovitch, *Catalogue des peintures du Musée des beaux-arts de Rouen,* Paris, 1967, p. 52 – L. Johnson, *Géricault in Los Angeles,* in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 770-773 – R. Vauclin, *Il y a 150 ans mourait le peintre rouennais Théodore Géricault,* in *Paris-Normandie,* 23 janvier 1974 (ill.) – R. Huygue, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 133, fig. 143 – G. Buisson, *Géricault, de Mortain à Paris,* Coutances, 1976, p. 33 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 142, A 141 (ill.).

Etude critique pp. 202, 203

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 01.1)

2
PORTRAIT DE GÉRICAULT MALADE

Mine de plomb, h. 0,055; l. 0,050 (?)

Il est vu de profil la tête appuyée sur l'oreiller (Clément).

HISTORIQUE: Signalé par Clément en 1867 avec des dimensions erronées (h. 0,550; l. 0,500) comme appartenant à Olivier Bro de Comères. Est sans doute le dessin porté sur un projet de partage entre héritiers de Mme Veuve Bro de Comères en 1908 (doc. 385), sous le titre «Portrait de Géricault», 40 francs (nº 13 du deuxième lot). En 1924, appartient au baron Henry Bro de Comères. A sans doute inspiré un dessin sur calque du Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, à Paris, ci-dessus reproduit.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 296 – (?) *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, partie du nº 75 (5 croquis divers dans un cadre) – (?) *Géricault,* Sterner, New York, 1936, nº 39 (le même cadre est prêté par Maurice Gobin).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* 1867, dessins nº 162 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins nº 178 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 470.

Etude critique p. 205

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

3
PORTRAIT D'HOMME DANS UN LIT

Mine de plomb ou pierre noire

Auteur inconnu

Sa tête, vue de profil appuyée sur un oreiller, émerge seule des draps.

HISTORIQUE: Reproduit sans commentaire, mais avec la mention collection Gobin, comme étant un portrait de Géricault par lui-même, dans l'ouvrage de Maximilien Gauthier en 1935.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gauthier, Paris, 1935, reproduit en frontispice du texte.

Etude critique p. 205

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

4
PORTRAIT DE GÉRICAULT

Huile sur toile, h. 0,555; l. 0,466

Auteur inconnu

Il est vu en demi-buste de trois quarts à gauche presque de face, la partie gauche étant dans l'ombre, le regard fixé vers le spectateur. Il porte un vêtement au col très saillant, une cravate foncée enveloppe le col de la chemise. Les cheveux très bouclés sont légèrement ébouriffés. Fond de ciel bleu et nuageux; sur la gauche des montagnes de la campagne romaine.

HISTORIQUE: Indiqué par F. Lem comme ayant appartenu à Louis-Philippe, au duc de Montpensier, au prince Antonio de Bourbon, à Pardo, Paris. Seule partie de ce pedigree vérifiable, était à la galerie Pardo avant 1963.

BIBLIOGRAPHIE: D. Aimé-Azam, *Géricault et son temps,* Paris, 1956, pp. 65, 128 – Id., *La passion de Géricault,* Paris, 1970, pp. 71, 138 – F. H. Lem, *Le séjour de Géricault en Italie,* in *L'Arte,* juillet-décembre 1962, pp. 193-195 (ill.) – Id., *A propos d'une réédition,* in *Le Peintre,* 1er octobre 1968, p. 16.

Etude critique p. 207

COLLECTION PARTICULIÈRE

5
PORTRAIT D'UN JEUNE PEINTRE

Huile sur papier, h. 0,21; l. 0,14

C'est un homme très jeune. Il est vu en demi-buste de trois quarts, la tête tournée vers l'épaule gauche. Le visage est rose, les yeux sont châtains ainsi que les cheveux. Il a une cravate blanche nouée autour du col de la chemise. En bas apparaissent les extrémités de quatre pinceaux chargés de couleur. Fond de couleur neutre.

HISTORIQUE: Ancienne collection Moulin (Mortain, Normandie) héritiers de l'artiste; acquis de la famille Moulin par le propriétaire actuel en 1958.

Lettre d'Henri Moulin, maire de Mortain, au *Constitutionnel* publiée dans le *Mortainais* du 17 mai 1865 (doc. 18).

EXPOSITIONS: *Delacroix, citoyen de Paris,* Atelier Delacroix, Paris, 1963, nº 81 – *Géricault dans les collections privées françaises,* Aubry, Paris, 1964, nº 1 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971/1972, nº 1 – Géricault, Villa Médicis, Rome, 1979/1980, nº 1.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* 1867, peintures nº 1 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures nº 1 – E. Chesneau, *Les chefs d'école,* Paris 1883, 3e éd. – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905] p. 8 (ill.) – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], pp. 15, 27, 163 – M. P. Boyé, *La mêlée romantique,* Paris, 1946, p. 33 (ill.) – Drs J. et G. du Buisson, *Géricault et le Mortainais,* in *Art de Basse-Normandie,* 1956, nº 4, p. 14 (ill.), 15 – D. Aimé-Azam, *Mazeppa, Géricault et son temps,* Paris, 1956, pp. 24, 339 – Drs J. et G. Buisson, *Géricault et le Mortainais,* in *Revue de l'Avranchin,* septembre 1957, nº 212, p. 328 (ill.), 329 – P. Dubaut, *Géricault, cet ami,* in *Jardin des Arts,* décembre 1958, p. 84 (ill.) – L. Eitner, *The sale of Gericault's studio in 1824,* in *G.B.A.,* février 1959, p. 123, note 7 – D. Aimé-Azam, *Actualité de Géricault,* in *Les lettres françaises* du 15 au 21 janvier 1959, p. 1 (ill.) – F. H. Lem, *Géricault portraitiste,* in *l'Arte,* juin-juillet 1963, p. 65 – D. Aimé-Azam, *La Passion de Géricault,* Paris, 1970, pp. 26, 360, fig. 1 – L. Johnson, *Géricault in Los Angeles,* in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 770 – L. Eitner, *Supplément, Paris,* 1973, p. 447 – G. Buisson, Coutances, 1976, coul., pp. 14, 26, 33, 34 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 2 (ill.) et reprod. coul. p. 17 – Lorenz Eitner, Londres, 1983, p. 8 (ill.), pp. 15, 323 note 25.

Etude critique pp. 210, 211

COLLECTION PARTICULIÈRE

6
PORTRAIT D'HOMME

Plume, h. 0,109; l. 0,103

Il est vu de trois quarts à gauche coiffé d'un bonnet d'artiste à gland; cravate sommairement nouée autour du col de la chemise.

HISTORIQUE: Voir numéro 7. J'ai vu ce dessin en 1976 avec le suivant dans la même collection à Londres, avec plusieurs autres dessins de Géricault catalogués dans ce livre.

Etude critique p. 211

COLLECTION PARTICULIÈRE

7
PORTRAIT D'HOMME

Plume, h. 0,203; l. 0,147

C'est une tête vue de face, la tête légèrement tournée vers sa gauche, coiffée d'un bonnet à gland recouvrant un turban. Il porte barbe et moustache, son côté gauche est dans l'ombre. Autour du col ouvert, une cravate nouée sommairement.

HISTORIQUE: E. Martin, Londres.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971/1972, nº 70 reprod. – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985/1986, nº 68, (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: M. S. Young, *Hommage to Géricault,* in *Apollo,* décembre 1971, p. 509, fig. 1 – L. Johnson, *Géricault in Los Angeles,* in *Burl. Mag.,* décembre 1971, pp. 770, 772, fig. 96, 773 – H. A. Lüthy, *Géricault in Los Angeles,* in *Neue Zürcher Zeitung,* 20 novembre 1971, nº 252, p. 37, reprod. – J. T. Butler, *The American way with art,* in *the Connoisseur,* octobre 1972, p. 135, fig. 9 – L. Eitner, *Géricault's raft of the Medusa,* Londres, 1972, p. 13 fig. N – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 84, (ill.) – L. Eitner, Londres, 1983, reprod. frontispice.

Etude critique p. 211

COLLECTION PARTICULIÈRE

8
PORTRAIT D'HOMME

Huile sur toile, h. 0,27; l. 0,22

Auteur inconnu

Le portrait est réduit à la tête sur les épaules, vue de trois quarts à droite, le côté gauche plongé dans l'ombre. Il a une courte barbe, est échevelé, et a un regard fier.

HISTORIQUE: Apparaît en 1934 à une exposition à Paris, à la galerie Bernheim-Jeune; en 1937, il est prêté par Pierre Dubaut et est reproduit sous ce nom par Prokoviev en 1963.

EXPOSITIONS: *Cent ans de portraits français,* Bernheim-Jeune, Paris, 1934, nº 38 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 1 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: M. Gauthier, Paris, 1935, p. 13 (ill.) – L. de Laprade, *Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault a été organisée par la Sauvegarde de l'art français,* in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – *Cronache parigine,* in *Emporium,* juillet 1937, p. 385 (ill.) – E. Goldschmidt, *Franfrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, p. 75 – P. Courthion, *Pas-*

sage de Géricault, in *Minotaure,* mai 1939, n° 12/13, p. 22 (ill.) – M. Mariotto, *Portraits d'artistes par eux-mêmes,* XIVe-XXe siècles, 1955, p. 19 – G. Oprescu, Bucarest, 1962, pl. I – V. N. Prokoviev, Moscou, 1963, p. 160 (ill.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 93, (ill.).

Etude critique p. 211

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

9
TÊTE DE JEUNE HOMME

Plume et lavis de bistre sur esquisse à la mine de plomb, h. 0,215; l. 0,281

Il est vu en buste, la tête tournée vers sa gauche. Cheveux bruns courts et favoris. Recto: Figures nues mythologiques

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 32, pl. I.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1983, p. 25, fig. 23.

Etude critique p. 211

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 720 v°.).

10
PORTRAIT COMMÉMORATIF D'UN ARTISTE

Huile sur toile, h. 1,47; l. 1,14

Auteur inconnu

C'est un jeune homme aux cheveux et aux yeux noirs. Il est assis en torsion sur une chaise de paille le buste de face, les jambes dont l'une est presque allongée, l'autre pliée, vues de trois quarts. Il est vêtu d'une veste bleu foncé et d'un pantalon un peu plus clair. Une cravate blanche est nouée négligemment sur le col de sa chemise. Il appuie sa tête penchée sur sa main droite, le bras droit étant appuyé sur le dossier de sa chaise et sa main gauche se pose sur son bras droit. Sur le mur de tonalité grise, à droite au-dessus d'une palette accrochée à un clou, sur une tablette un crâne, et le moulage d'un pied et d'une tête. Dans l'angle gauche en bas, une statuette d'homme au bras gauche étendu. En haut, le tableau se termine par les poutres du plafond auxquelles vient aboutir le mur sous forme de nuages.

HISTORIQUE: Lorsqu'il est exposé à l'Ecole des beaux-arts en 1887, il appartient à M. Vollon. Même propriétaire à l'exposition centennale de 1889. Acquis 10 300 francs, sur demande de 8000 francs par le Musée du Louvre à la vente Antoine Vollon, 20-23 mai 1901 (n° 164) (ill.).

EXPOSITIONS: Ecole des beaux-arts, au profit des inondés du Midi, 1887, n° 55 – *Centennale de l'art français,* 1889, n° 376 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit Palais, 1936, n° 274 – *Delacroix et les compagnons de sa jeunesse,* Atelier Delacroix, 1947, n° 36 – *Berlioz and the romantic imagination,* Victoria and Albert Museum, Londres, 1969, n° 161 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971/1972, n° 56 (ill. coul.).

BIBLIOGRAPHIE: M. Hamel, *Le portrait,* in *L'Art français* 1789-1819, Paris s.d. [1889], p. 54 (ill.) – Thieme Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler,* XIII. Leipzig, 1920, p. 460 – G. Briere, *Cat. peint. du Louvre,* Paris, 1924, I, p. 114, n° 355 b – R. Rey, in *L'Art et les Artistes,* avril 1924, p. 257 (ill.) – R. Bouyer, *Géricault jugé par Delacroix,* in *Le Figaro artistique,* 17 janvier 1924, p. 1 (ill.) – *Die Géricault Ausstellung in Paris,* in *La revue rhénane,* juillet 1924, p. 602 (ill.) – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927] rep. face p. 48 – T. G., in *The arts,* octobre 1927, vol. XII, n° 4, p. 182 (ill.) – W. George, *Maîtres de l'énergie intérieure,* in *L'Amour de l'art,* décembre 1935, p. 349 (ill.) – M. Gauthier, Paris, 1935, p. 49 (ill.) – J. Barzun, *Romanticism: definition of a period,* in *Magazine of art,* novembre 1949, p. 246 (ill.) – W. George, *le portrait,* in *Orientations de la peinture française de David à Picasso,* Nice, 1950, p. 44, fig. 18 – D. Aimé-Azam, *Mazeppa, Géricault et son temps,* Paris, 1956, pp. 339, 341 – L. Eitner, *The sale of Gericault's studio* in *G.B.A.,* février 1959, p. 124, note 7 – U. Moussali, *Un faux*

Géricault au musée du Louvre?, in *Le Figaro Littéraire,* janvier 1959 – G. Bazin, *Non ce jeune homme n'est pas Géricault,* in *Arts,* janvier 1959, p. 16 (ill.) –C. Sterling et H. Adhémar, *Cat. peint. Louvre,* XIXe siècle, II, Paris, 1959, n° 927 (ill.) – Joan Siegfried, *The romantic artist as a portrait painter,* in *Marsyas,* VIII, 1957-1959, p. 32, fig. 6 – G. Isnard, *Faux et imitations dans l'art,* II, Paris, 1960, p. 184 – *Géricault par lui-même et par ses contemporains,* Moscou, 1962, p. 65 (ill.) – F. H. Lem, *Géricault portraitiste,* in *L'Arte,* 1963, pp. 96/97, pl. VIII – V. N. Prokoviev, Moscou, 1963, p. 166 (ill.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 360-362 – Lee Johnson, *Géricault in Los Angeles* in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 773 – L. Eitner, *Who was T. G.,* in *Art News,* octobre 1971, p. 31 (ill.) – M. Laclotte, *Cat. peint. Louvre,* I, Ecole française, Paris, 1972, p. 181 – K. Clark *The romantic Rebellion,* Londres, 1973, pp. 186, fig. 140, 187 – H. Zerner, *T. G. artist of man and beast,* in *Apollo,* juin 1978, p. 485. – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978 n° A 145 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 203,, fig. 177, 205 – A Chastel, *Fables Formes Figures,* 1983, fig. 2.

Etude critique pp. 212, 213

MUSÉE DU LOUVRE (R. F. 1225)

10A
ADIEU DE GIRODET À SON ATELIER

Huile sur toile

Menjaud, Alexandre 1773-1832

L'artiste, soutenu par une femme, ouvre les bras en signe d'adieu.

EXPOSITIONS: N° 717 Salon de 1827.

BIBLIOGRAPHIE: Reproduit dans *G.B.A.* (ch. des Arts) II, 1969.

MONTARGIS – MUSÉE MUNICIPAL

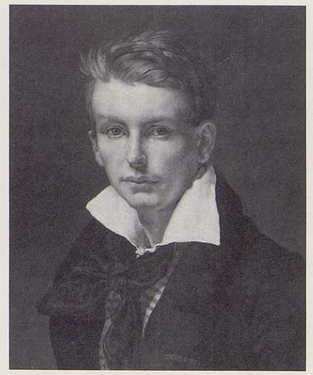
11
PORTRAIT DE JEUNE HOMME

Huile sur toile, h. 0,591; l. 0,476

Auteur inconnu

Il est vu en buste, la tête de face. Imberbe, cheveux blonds courts. Le col blanc d'une chemise rayée nouée d'une cravate noire se détache sur le manteau foncé.

HISTORIQUE: D'après le catalogue de l'exposition *Grenville L. Winthrop,* et les inscriptions sur le châssis; aurait été acheté par Otto Ackermann à la vente Laurent du 14 mai 1905 Château d'Argentan, dans l'Orne. Cette provenance est confirmée par Otto Ackermann lui-même dans sa conversation avec le duc de Trévise en date du 24 décembre 1927



(Dossier Géricault Archives de la Sauvegarde de l'Art français); et par Richard Goetz lors d'une visite au duc de Trévise le 14 mars 1924 (Archives Sauvegarde); à la vente Laurent, il figurait comme autoportrait et Ackermann le croyait tel. Ackermann le revendit à Winthrop en 1936; ce dernier le légua au Fogg Art Museum en 1943.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gurlitt, Berlin, 1907, n° 2 (ill.) – *Klassische Malerei Frankreichs im 19. Jh.,* in *Franfurter Kunstverein,* 1912 – *Französische Kunst des XIX. Jahrhunderts,* Heinemann, Munich, 1913, n° 88 – Grenville L. Winthrop. *Retrospective for a collector,* Fogg Art Museum, Cambridge, 1969, n° 86 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: K. Scheffer, *Chronik,* in *Kunst und Künstler,* novembre 1907, p. 86 – E. Hancke, *Die Klassischen Malerei in neunzehnten Jahrhundert,* in *Kunst und Künstler,* octobre 1912, p. 618 (ill.) – Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon,* XIII, Leipzig, 1920, p. 460 – O. Grautoff, *Théodore Géricault, zum 100. Todestag,* in *Die Kunst,* février 1924, p. 129 (ill.) – O. Benesch, *From Neo-classic to Romanticism, David, Ingres, Géricault,* in *Art News,* janvier, 1944, p. 21 – F. M. A., *Between the Empress, Géricault Delacroix Chassériau,* 1946, p. 13 – W. Pach, *Géricault in America,* in *G.B.A.,* avril 1945, p. 237 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 45, note 9 – F. H. Lem, *Géricault portraitiste,* in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 70/71, n° 3, 97 – H. Zerner, *T. Géricault, artist of man and beast,* in *Apollo,* juin 1978, p. 485, fig. 5 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A157 (ill.).

Etude critique p. 214

FOGG ART MUSEUM, CAMBRIDGE (Acc. n° 1943. 243)

12
PORTRAIT D'UN ARTISTE PEINTRE

h. 0,743; l. 0,594

Sur la palette, fausse signature Th. Géricault

Auteur inconnu

C'est un homme entre 30 et 40 ans; il est vu légèrement de trois quarts, vêtu d'une veste à col de velours, portant cravate. Il a une chevelure et des favoris noirs. Il tient la palette de la main gauche et fait le geste, avec sa main droite, de prendre de la couleur avec son pinceau. La lumière venant de la droite éclaire le côté gauche de sa figure; il regarde le spectateur. Il se dégage sur un fond contrasté, foncé côté lumière et clair côté ombre.

HISTORIQUE: Apparaît en 1914 à une exposition à Copenhague où il est indiqué comme appartenant à la Alfred Strölins Samling. Acquis par le Detroit Institute of Art en 1930.

EXPOSITIONS: *Fransk Malerkunst fra det 19nde Aarhundrede,* Statens Museum for kunst, Copenhague, 1914, n° 107 – *French paintings from the fifteenth Century to the present day,* California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1934, n° 105 (ill.) – *French paintings from David to Toulouse-Lautrec,* Metropolitan Museum of Art, New York, 1941, n° 61 – *From David to Courbet,* Institute of Arts, Detroit, 1950, n° 25.

BIBLIOGRAPHIE: W. Heil, *A portrait by Gericault,* in *Bull. of the Detroit Institute of Arts,* avril 1930, pp. 89 (ill.), 92 – *Art Digest,* avril 1930 – *Revue des revues,* in *Beaux-Arts,* 20 mai 1930, p. 39 (ill.) – R. Huyghe, in *Art Vivant,* septembre 1934, p. 362 – A. K. Bausman, *Reviewing the romantic revolt,* in *Art News,* 25 février 1939, p. 16 – W. Pach, *Géricault in America,* in *G.B.A.,* avril 1945, vol. XXVII, pp. 229, fig. 4, 238 – J. Siegfried, *The romantic artist as a portrait painter,* in *Marsyas,* VIII, 1957-1959, p. 37, note 34 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 45, note 9 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 147.

Etude critique p. 214

THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS (Acc. n° 30274)

13
PORTRAIT D'UN PEINTRE

Huile sur toile, h. 0,810; l. 0,650

Signature apocryphe en bas à droite: *Th. Géricault*

Auteur inconnu

Il est vu à mi-corps de face, fixant le spectateur. Cheveux bruns frisés et favoris. Il porte une redingote noire s'ouvrant sur un gilet chamois et une chemise blanche au col resserré dans une cravate noire; le bras droit appuyé sur le châssis d'une toile, un porte-crayon à la main, main gauche à la hanche.

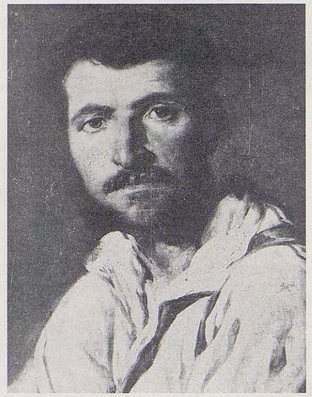
HISTORIQUE: Apparaît à l'*Exposition Universelle* de 1878, n° 821, avec une description très précise (dimensions 0,78 × 0,65), collection Alexandre Dumas, comme étant un autoportrait de Géricault. On le retrouve à la vente Alexandre Dumas fils, 2/3 mars 1896, n° 23, *Son portrait,* (0,80 × 0,65); puis à la vente Dollfus, 2/4 mars 1912, n° 39, *Portrait d'artiste* (0,81 × 0,65). Acquis par Robert Clark cette même année chez Knœdler.
Un tableau de la collection Alexandre Dumas, mais de dimensions nettement inférieures, apparaît à l'exposition de l'Ecole des beaux-arts en 1883, n° 106, intitulé «*Son portrait,* 0,26 × 0,24, collection Alexandre Dumas»; et à la vente Alexandre Dumas, 12/13 mai 1892, n° 56, *Son portrait par lui-même,* de dimensions assez proches: 0,30 × 0,30. Aucune description, malheureusement, qui permettrait de dire s'il s'agit d'un autre tableau ou d'une erreur de dimensions.

EXPOSITIONS: *Exposition Universelle,* Trocadéro, Paris, 1878, n° 821 – (?) *Portraits du siècle,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1883, n° 106.

BIBLIOGRAPHIE: *Le Musée des portraits d'artistes,* in *N.A.A.F.,* 1886, p. 74 – A. Frankfurter, *Dark horse in Williamstown,* in *Art News,* summer 1955, p. 28 (ill.) – S. Lane Faison, *A guide to the art museums of New England,* New York, 1958, p. 169 – F. Daulte, *Des Renoir et des chevaux,* in *Connaissance des Arts,* septembre 1960, p. 26 – *Sterling and Francine Clark Art Institute, French paintings of the nineteenth century,* Williamstown, s.d. [1964], n° 62 (ill.) – J. Ashbery, *Williamstown-sur-Seine,* in *Art News,* février 1967, p. 46 – *List of paintings in the Sterling and Francine Clark Art Institute,* Williamstown, 1972, pp. 42, n° 50, 43 (ill.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 146 (ill.).

Etude critique pp. 214, 215

STERLING AND FRANCINE CLARK ART INSTITUTE, WILLIAMSTOWN



14
PORTRAIT D'HOMME

Peinture

Auteur inconnu

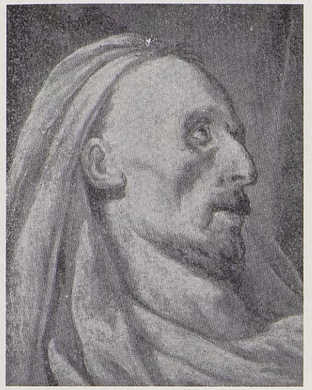
Vu de face, il porte une chemise blanche au col ouvert. Cheveux bruns, barbe et petite moustache.

HISTORIQUE: Publié par M. Lem en 1961, il aurait été découvert peu avant par M. Hermann, de Paris.

BIBLIOGRAPHIE: F. Lem, *Géricault, peintre du réalisme poétique,* in *Le Peintre,* 15 septembre 1961, pp. 7, 8 (ill.).

Etude critique p. 215

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



15
TÊTE DE GÉRICAULT MOURANT

Huile sur toile, h. 0,44; l. 0,36

Auteur inconnu

C'est la tête faite d'après le masque, redressée verticalement, et dont le crâne et la nuque sont recouverts d'un grand drap.

HISTORIQUE: Apparaît en 1924 à l'exposition du Centenaire sans attribution à Géricault, mais à la vente Jules Braut des 28/29 avril 1939, n° 107, il lui est bien attribué.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 301.

Etude critique p. 215

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

16
PORTRAIT DE GÉRICAULT

Léon Cogniet

Lithographie, h. 0,210; l. 0,160

Inscription en bas à droite: Géricault par lui-même

HISTORIQUE: Acheté par la ville du Havre en 1900.

EXPOSITIONS: *Le Havre et les Havrais au XIXe siècle.* Chambre de Commerce du Havre, Palais de la Bourse, juillet-septembre 1958.

Etude critique p. 218

MUSÉE DU HAVRE

17
PORTRAIT DE GÉRICAULT

Aquarelle

Auteur inconnu

Inspiré du portrait au turban d'Horace Vernet, il est vu de trois quarts en buste drapé dans un vaste manteau cape.

HISTORIQUE: Photo des Archives de la Fondation Wildenstein.

Au dos figurent diverses inscriptions manuscrites «Portrait peint (ou dessiné et colorié) par lui-même. Les attributs de ce portrait sont de son ami M. de Musigny *(sic)*. Ce portrait fut donné par M. de Musigny à Madame Champy qui le laissa comme un souvenir à Mme Tullier-Blum. Il m'a été offert par sa fille Madame Amiel en sa mémoire (voir sa lettre du 25 mai 1875). Acheté chez Gosselin le 7 mars 1953. Collée au dos, une fiche du catalogue de vente avec le n° 13 reproduisant l'inscription manuscrite portant l'additif: Aquarelle.»

Etude critique p. 221

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

18
PAYSAGE AVEC PONT

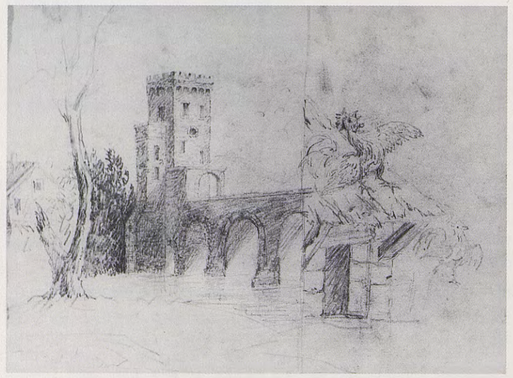
Mine de plomb, h. 0,212; l. 0,282

Une rivière est franchie par un pont dont on voit deux arches et une troisième plus haute qui se trouve au milieu du fleuve, semble-t-il. Au premier plan, la rive montueuse formant une oblique sur laquelle on voit un tronc d'arbre. Au fond au milieu des arbres, deux maisons et un clocher. Recto: cf. 499.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

Etude critique p. 253

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 809 v°.)



18bis
LE PONT FORTIFIÉ, COQ ET POULE

Mine de plomb, h. 0,214; l. 0,280

La feuille est divisée en deux par un trait vertical. A gauche, un pont dont on voit trois arches et qui, sur la rive, est précédé d'une tour carrée à mâchicoulis et crénelée, flanquée d'une tour plus petite. A droite, un petit bâtiment de ferme (poulailler) sur le toit duquel est un coq qui chante à pleine voix, les ailes déployées. Au-delà, sur le sol, une poule effrayée s'enfuit en battant des ailes.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

Etude critique p. 253

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 741 v°.)

19
PAYSAGE RUSTIQUE

Mine de plomb, h. 0,160; l. 0,152 (en raison d'un collage)

Au premier plan, un enclos bordé à gauche d'un mur avec fond une grande barrière. Dans le clos, un coq chantant, une volaille indéterminée, un canard se lissant le jabot, deux esquisses de volatiles. Derrière le mur, un paysan coiffé d'un grand chapeau et tenant un fouet. Au-delà de l'enclos, une colline montant vers la gauche sur laquelle on voit des champs bordés de haies. Sur la droite, au dernier plan, la campagne fuit jusqu'à la ligne d'horizon. Verso: cf. 478.

HISTORIQUE: Le carton de montage porte en relief le cachet EB. Ancienne Collection Binder.

Etude critique p. 253

COLLECTION PARTICULIÈRE

20
DEUX MULETS PORTEURS DE FARDEAUX

Mine de plomb et aquarelle, h. 0,110; l. 0,130

Ils viennent de la gauche. Ils gravissent une côte; l'un d'eux est encore dissimulé par la crête, l'autre vient de la gravir et marche vers le spectateur. Derrière ces deux mulets, un gardien à cheval tenant une grande lance et coiffé d'un chapeau à larges bords. Dans l'angle inférieur droit, deux chèvres dont l'une, assise est de face, l'autre se présente de trois quarts et de dos et se retourne.

HISTORIQUE: voir 20bis.

Etude critique p. 253

COLLECTION PARTICULIÈRE

20bis
LA CHARRETTE RUSTIQUE

Mine de plomb et aquarelle, h. 0,110; l. 0,185

Une charrette rustique, à grandes ridelles et larges roues de tombereau, est attelée de deux chevaux en file. La voiture vient de la droite et est à moitié dissimulée par le bord du dessin. Le limonnier est de robe foncée, le cheval de volée de robe claire; le premier est de profil côté montoir, le deuxième a effectué un changement de direction et se présente par la croupe. A gauche, le sol montant d'un talus et un arbre, au premier plan, le tronc d'un arbre brisé. Au fond, les maisons d'un village avec son clocher. Au premier plan de ce village, une remise devant laquelle est un cheval et une autre charrette.

HISTORIQUE: En 1935, Maurice Gobin expose les deux aquarelles 20 et 20bis (qui lui appartiennent) comme provenant de l'ancienne collection Bro de Comères, assertion répétée par la suite. Or, dans un projet de partage (doc. 385) fait après la succession de Claire Lepage, épouse d'Olivier Bro de Comères (coll. particulière), le n° 18 du 2e lot «Géricault. Dessin aquarelle *chevaux et mulets*», doit correspondre à ces deux pièces qui sont sur une même monture. Il s'agit du feuillet 18 de l'album dit «violet» ayant appartenu au général Bro.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 1 – *Géricault,* Sterner, New York, 1936, n° 40.

BIBLIOGRAPHIE: J. L., *Dessins de Géricault,* in *Beaux-Arts,* 13 décembre 1935, p. 1 – M. Gobin, Paris, s. d. [1958], n° 1 (ill.) et n° 2 (ill.).

Etude critique p. 253

COLLECTION PARTICULIÈRE

21
UN OFFICIER DE CHASSEURS À CHEVAL DE LA GARDE

Plume lavis de brun et gouache, h. 0,285; l. 0,218. En bas à gauche: signé Géricault 1808

Un officier de chasseurs à cheval, reconnaissable à son colback, est vu de dos menant son cheval au pas de la main gauche et tenant de la main droite le sabre en position basse. Il porte ombre à gauche sur le sol. A droite, une barrière; à gauche, semble-t-il, la culasse d'un canon enfoncé dans le sol. Au second plan, un autre cavalier qui s'éloigne. Fond nuageux.

HISTORIQUE: Donné par A. A. de Pass, en 1927, au Sud Afrikan Nasionale Kunsmuseum (South African National Gallery), Cape Town. D'après les informations données par le musée, il aurait appartenu à la collection His de La Salle; peut-être aurait-il été acheté à la vente que celui-ci fit à Londres le 27 novembre 1880.

Etude critique p. 253

SUID-AFRIKAANSE NASIONALE KUNSMUSEUM, CAPE TOWN (acc. 401)

22
DEUX CHIENS PRÈS DE LEUR NICHE

Mine de plomb et lavis, h. 0,075; l. 0,100

Auteur inconnu

Annoté à la plume, en bas sur la monture: *Géricault (Jean-Louis Théodore)|dessin fait sur une méthode de guitare.*
Cachet du Musée d'Orléans.

Devant une niche, deux chiens dont l'un est assis, l'autre couché. A gauche de la niche, deux troncs d'arbre et un fond boisé, très effacé.

HISTORIQUE: Donné par M. Jacob, ancien conservateur du Musée d'Orléans, avant 1876.

BIBLIOGRAPHIE: E. Marcille, *Catalogue des tableaux, statues et dessins exposés au Musée d'Orléans,* Orléans, 1876, pp. 268/269, nº 794 – *I.R.A.F., Province, Monuments civils, I,* Paris, 1878, p. 147.

Etude critique p. 253

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ORLÉANS (Inv. 739)

22bis
AMOUR AILÉ ET ASSIS QUI PINCE DE LA GUITARE

Mine de plomb et lavis, h. 0,075; l. 0,100

Auteur inconnu

Annoté à la plume en bas sur la monture: *Géricault (Jean-Louis-Théodore)|dessin fait sur une méthode de guitare.*
Cachet du Musée d'Orléans.

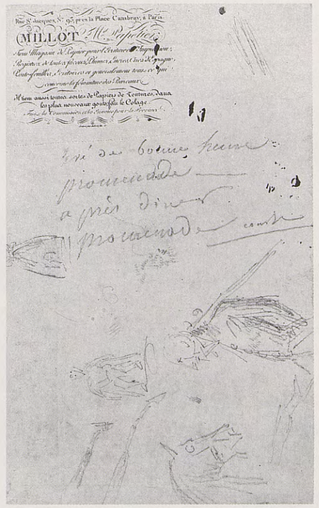
HISTORIQUE: Donné par M. Jacob, ancien conservateur du Musée d'Orléans, avant 1876.

BIBLIOGRAPHIE: E. Marcille, *Catalogue des tableaux, statues et dessins exposés au Musée d'Orléans,* Orléans, 1876, pp. 268/269, nº 793 – *I.R.A.F., Province, Monuments Civils, I,* Paris, 1878, p. 147.

Etude critique p. 253

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ORLÉANS (Inv. 740)

23-105
CARNET DE 1808
Etude critique pp. 254-260



23
Contreplat du dessus de la couverture

Angle haut à gauche, étiquette du fournisseur du registre:
«Rue Saint-Jacques nº 93 près la Place Cambray, à Paris. MILLOT Md Papetier.

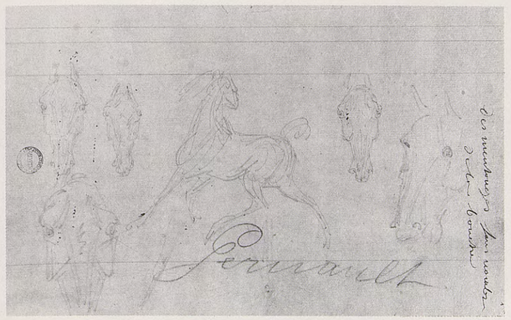
Tient Magasin de Papier pour l'Ecriture et l'Impression, Registres de toutes façons, Plumes, Encres, Cires d'Espagne, Porte-feuilles, Ecritoires et généralement tout ce qui concerne la fourniture des Bureaux.

Il tient aussi toutes sortes de Papiers et de Tentures, dans les plus nouveaux goûts, fait le Colage *(sic)*, Fait la Commission et les Envois pour la Province.

Gravée par Aubert fils.»

Inscriptions au crayon:
levé de bonne heure
promenade
après-dîner
promenade courte
[ce dernier mot ajouté d'une écriture plus fine]

En dessous, en travers de la feuille de gauche à droite: tête de cheval de profil, deux antérieurs de chevaux, une jambe d'homme. Vu en profil à gauche jusqu'à la ceinture, un homme au visage maigre au nez et au menton aigus; un peu au-dessus, un homme progressant sur des béquilles; en haut, coupé par le bord, un croquis qui semble être le bas d'une robe de femme.



24

En haut inscription à la plume: *des mensonges sans nombre de la bouche.*
A la mine de plomb sur toute la largeur de la page en gros caractères: *Géricault.*
Dans la largeur de la page, de gauche à droite, trois têtes de chevaux, un cheval au trot côté montoir, tournant l'encolure; deux têtes de chevaux.
En bas cachet de la collection Coutan-Hauguet.

Folio 1 rº du Carnet de 1808. Collection particulière.

Folio 1 vº du Carnet de 1808. page blanche

25

De haut en bas, dans la largeur de la page qui est déchirée: un cavalier à pied, les jambes arquées; vu de dos, probablement un chasseur à cheval de la Garde portant colback; dans des positions différentes, six têtes de chevaux, l'une d'elles qui porte des œillères semble avoir, en outre, un chapeau de paille pour l'abriter des ardeurs du soleil.

Folio 2 rº du Carnet de 1808. Collection particulière.

26

De haut en bas, dans la largeur de la page, à la mine de plomb, un cheval de trois quarts par la croupe côté hors montoir, cavalier à cheval vu de dos, tête d'un âne qui braie, croquis d'un cheval au galop, côté montoir, jambe d'un homme (biffée), un homme assis sur le sol, une jambe repliée, tendant le bras gauche, la main droite appuyée au sol.

Folio 2 vº du Carnet de 1808. Collection particulière.

27

De haut en bas, dans la hauteur de la page et dans le sens inverse: deux fois sabot et boulet d'un cheval de profil (lavis de brun, mine de plomb), un autre vu de face; tête d'homme de face à longues moustaches (mine de plomb et lavis de brun); extrémité de la tête d'un cheval hennissant (mine de plomb); jambe d'un homme, très arquée, vue de derrière (mine de plomb et lavis); profil à gauche d'homme au nez et au menton pointus (mine de plomb); vu de dos, un homme à redingote aux longues basques, la tête portant catogan (mine de plomb, tête reprise au lavis); de profil à gauche, tête de cheval hennissant (mine de plomb et lavis),

croquis à la mine de plomb du bas de la jupe d'une femme; tête de cheval de profil (lavis); dans l'autre sens de la page, à la plume, des croquis de trois têtes de chevaux hennissant, en surimpression de deux croquis à la mine de plomb montrant un homme à redingote vu de dos et de profil.

Folio 3 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

Folio 3 v° du Carnet de 1808. page blanche

28

Dans la largeur de la page, de droite à gauche, deux poitrails de chevaux galopant de conserve, côté montoir (mine de plomb et lavis); membre antérieur d'un cheval (mine de plomb); de profil, tête de cheval dressée hennissant; autre tête de cheval de profil (mine de plomb); tête de cheval, encolure encapuchonnée (mine de plomb).

Folio 4 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

29

Dans la largeur de la page, membre antérieur de cheval piaffant, côté montoir, autre membre antérieur à l'aplomb et patte postérieure d'un lièvre (?) (mine de plomb).

Folio 4 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

30

De gauche à droite, dans la largeur de la page: deux têtes de cheval de face (mine de plomb et lavis); trois antérieurs de cheval: sabot, paturon, boulet, début de canon (lavis); esquisse de tête de cheval, griffonnée.

Folio 5 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

31

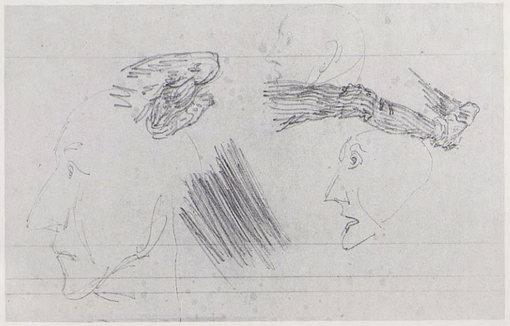
Dans la largeur de la page, à la mine de plomb: cheval trottant, vu de trois quarts par le poitrail, la tête dressée; encolure d'un cheval qui paraît mordre le précédent. Deux têtes de chevaux hennissant, côté hors montoir.

Folio 5 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

32

De haut en bas: tête de jeune garçon vue de face, biffée (mine de plomb); profil à gauche d'un homme au nez et au menton aigus, à la bouche serrée, œil en bouton de bottine (mine de plomb); tête d'homme caricaturale de profil, à droite (mine de plomb); tête d'homme de face (mine de plomb reprise au lavis).

Folio 6 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

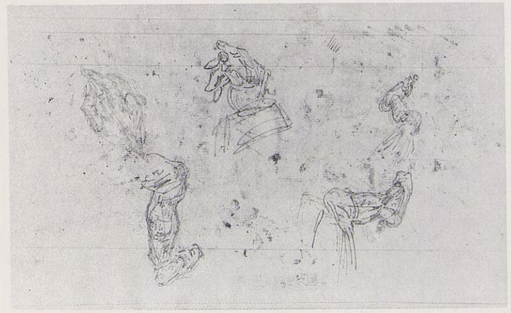


33

De droite à gauche, dans la largeur de la page, à la mine de plomb: jambe d'homme portant un pantalon à rayures verticales, profil d'homme au nez et au menton pointus, tête du même homme plus grand, jambe droite d'homme recroquevillée, griffonis.

Folio 6 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

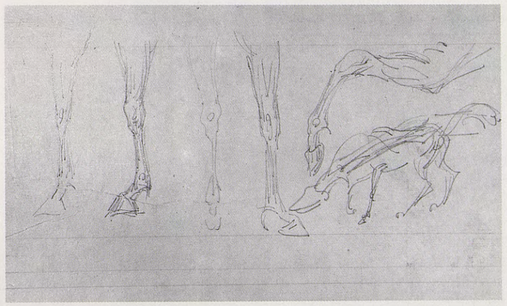
Folio 7 r° du Carnet de 1808. page blanche



34

Dans la largeur de la page, en divers sens à la mine de plomb, trois études de jambe d'homme recroquevillée; deux études de main droite.

Folio 7 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.



35

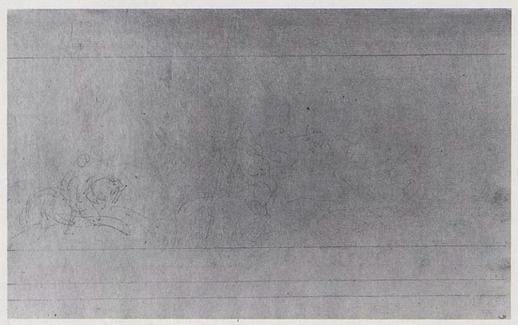
A la mine de plomb, dans la largeur de la page, six études de membres antérieurs de cheval dans différentes positions, la dernière en surimpression sur un croquis d'un cheval à encolure fléchie vers le sol.

Folio 8 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

36

Dans la largeur de la page, de gauche à droite, à la mine de plomb: deux têtes de cheval hennissant dont l'une bridée, croquis d'un cheval, côté montoir, campé; tête de profil, côté montoir, d'un cheval hennissant (lavis).

Folio 8 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.



37

De gauche à droite, dans la largeur de la page, croquis à peine lisibles à la mine de plomb: cheval et cavalier, côté hors montoir, au galop; poitrail d'un cheval piaffant et autre cheval, côté montoir; croquis indiscernable; encolure.

Folio 9 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

38

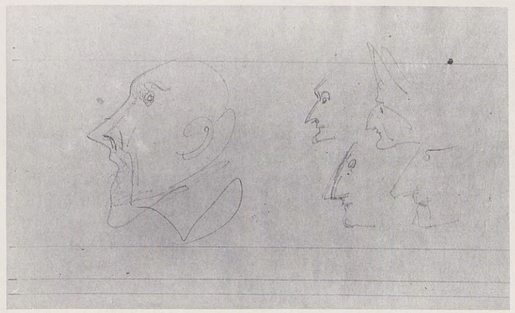
De gauche à droite, dans la largeur de la page, à la mine de plomb: de face, jambe gauche très arquée d'un homme; deux faces d'hommes caricaturales; et deux fois, dont une fois rayé, le profil de l'homme au nez pointu qui paraît être le même que celui dont a été esquissée la face; jambe (à droite) d'homme de profil à gauche.

Folio 9 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

39

Dans la largeur de la page, légèrement tracés à la mine de plomb, huit chevaux en deux rangées de quatre, vus de trois quarts par la croupe, côté montoir.

Folio 10 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.



40

De gauche à droite, à la mine de plomb, de profil, trois études de l'homme au nez en lame de couteau, à l'œil en bouton de bottine, au menton pointu et deux profils différents, caricaturaux, dont l'un semble être celui d'une tête de polichinelle.

Folio 10 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

41

De gauche à droite, dans la largeur de la page, à peine touchés, vus par le poitrail, deux rangées de quatre chasseurs à cheval, au lavis de brun sur mine de plomb avec reprise en sanguine pour les habits-vestes et les plumets; puis, à la mine de plomb, vus de profil, côté montoir, quatre chasseurs à cheval; derrière, à peine tracés, d'autres chasseurs.

Folio 11 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

Folio 11 v° du Carnet de 1808. page blanche

42

De gauche à droite, dans la largeur de la page au lavis de brun, deux études de cheval de profil, marchant au pas relevé, côté montoir, et trois croquis informes, à la mine de plomb, de cheval galopant dont l'un porte des touches de lavis de brun.

Folio 12 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

43

Sur toute la hauteur de la page, en sens inverse, à la mine de plomb, un antérieur de cheval: sabot, paturon, boulet et moitié du canon.

Folio 12 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

44

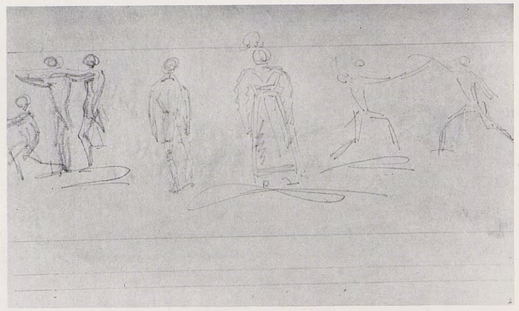
Dans la largeur de la page, une encolure et neuf études de chevaux à la mine de plomb dans différentes positions, tous en mouvement. L'un fait une courbette; un autre, fléchi sur ses postérieurs et arqué sur les antérieurs raidis, est en position de recul.

Folio 13 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

45

Dans la largeur de la page et dans des sens différents, à la mine de plomb, deux croquis de pattes de chien, six études de sabots de cheval (l'une montre le dessous du sabot avec le fer), trois études d'œil de cheval; trois études d'oreilles de cheval; une tête de cheval dressée, hennissant; deux jambes d'homme dont l'une en arrière, arquée; une face d'homme caricaturée avec une sorte de casquette, deux têtes de l'homme au profil en casse-noisette, un autre profil d'homme caricaturé au gros nez. En bas, courant, un cerf.

Folio 13 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.



46

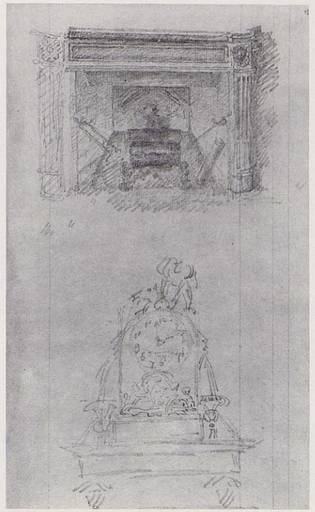
Dans la largeur de la page, de gauche à droite, à la mine de plomb, trois hommes de profil à gauche: le premier fléchit le genou, le deuxième et le troisième debout, allongeant les bras à l'horizontale; un homme vu de dos, marchant, en habit-veste, une femme vue de dos, deux hommes faisant de l'escrime.

Folio 14 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

47

Dans toute la hauteur de la page, en sens inverse, étude détaillée à la mine de plomb d'un postérieur de cheval: sabot, paturon, boulet, canon, jarret.

Folio 14 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

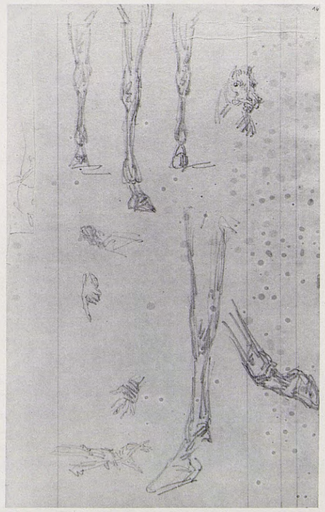


48

En haut, à la mine de plomb, cheminée de style Louis XVI dans laquelle rougeoient deux bûches sur des chenêts, le feu est marqué à la sanguine (plaque de cheminée, pincettes, tisonnier); en bas, à la mine de plomb, posée sur une table de style Louis XVI dont on ne voit que la partie supérieure, une pendule du même style surmontée d'une figure d'amour.

Folio 15 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

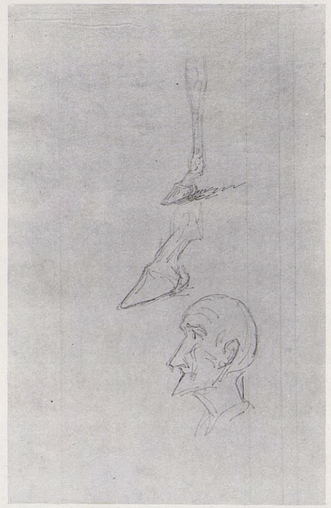
Folio 15 v° du Carnet de 1808. page blanche



49

Dans la hauteur de la page, à la mine de plomb, cinq études de membres postérieurs et antérieurs de cheval; une tête de cheval vue de trois quarts à droite, deux études de main, dont l'une pointant l'index et l'autre qui est une main de femme portant une mitaine, et un bras de femme.

Folio 16 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.



50

De haut en bas, étude d'un membre antérieur et d'un sabot de cheval; étude de profil à gauche de l'homme au profil en lame de couteau et en casse-noisette.

Folio 16 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

Une feuille a été coupée.

51

De droite à gauche, à la mine de plomb, au lavis de sanguine, croquis d'un train d'artillerie traîné par un attelage de six chevaux et, à la mine de plomb, de trois quarts en buste, sans doute un artilleur de la Garde.

Folio 17 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

52

De gauche à droite, à la mine de plomb, de profil à droite, tête d'homme avec barbiche et coiffure Henri III en-dessous, une tête de cheval de profil à droite; naseaux de cheval hennissant; en-dessous vu de croupe, cavalier menant un cheval de main, côté hors montoir, biffé; petit croquis de cheval piaffant, biffé; tête de roulier de profil; à droite, un autre cavalier menant un cheval de main, côté montoir.

Folio 17 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

54

Dans la largeur de la page, à peine esquissés, à la mine de plomb, une encolure, un cheval de profil.

Folio 18 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

53

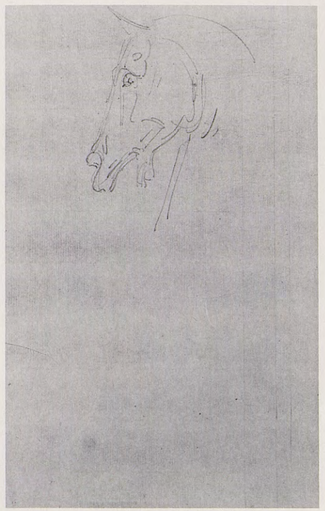
De haut en bas, à la mine de plomb et au pinceau, lavis de brun, sept études de têtes de chevaux; un cheval de profil, côté montoir; un autre vu de poitrail, côté montoir. Détail d'un œil de cheval.

Folio 18 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

55

Au pinceau lavé d'encre de Chine sur tracés à la mine de plomb, dans la largeur de la page et de gauche à droite, tête de cheval de face, biffée; trois têtes d'homme de face; une tête de cheval de face; une grande tête de cheval de profil, à gauche, griffonis pour rayer certaines figures.

Folio 19 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.



56

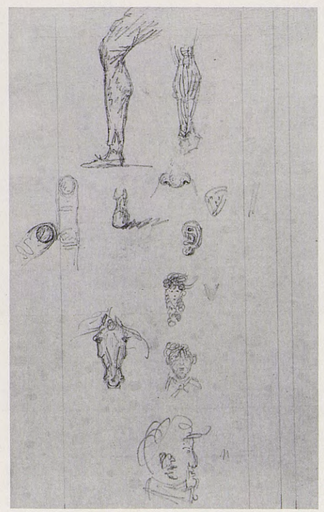
En haut de la page, à la mine de plomb, tête de cheval hennissant, encolure encapuchonnée.

Folio 19 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

57

A la mine de plomb, en haut de la page: un cheval cabré, côté montoir; en bas de la page, en sens inverse, deux têtes de jeune garçon coiffé d'un chapeau cabossé, posé de travers.

Folio 20 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.



58

Du haut en bas de la page, à la mine de plomb: deux jambes d'homme, une de profil, une vue de dos; un index et un pouce de main droite; un pied de cheval, la base d'un nez et une oreille gauche d'homme, un croqueton d'une tête de femme à galbe triangulaire aux cheveux en broussaille dans une collerette; un triangle, une tête de cheval de face, crinière au vent (?); tête d'un jeune garçon de face; tête d'homme de profil à droite.

Folio 20 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

59

De gauche à droite: tête de cheval de face, à la mine de plomb; tête de cheval de face, au lavis d'encre de Chine et de sanguine; tête de cheval de profil, au pinceau lavé d'encre de Chine; un cheval vu de trois quarts par le poitrail, droit sur ses aplombs et tournant la tête vers sa droite.

Folio 21 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

60

A la mine de plomb, dans la largeur de la page cheval au galop et son cavalier; plus à gauche, croqueton d'un cheval au pas et son cavalier.

Folio 21 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

61

Sur la hauteur de la page, de haut en bas, en sens inverse, à la mine de plomb, antérieurs d'un cheval dont l'un, celui de gauche est levé; arrière-main d'un cheval campé; antérieur droit d'un cheval, pied d'un cheval; à peine esquissé, postérieur d'un cheval; un licou (?).

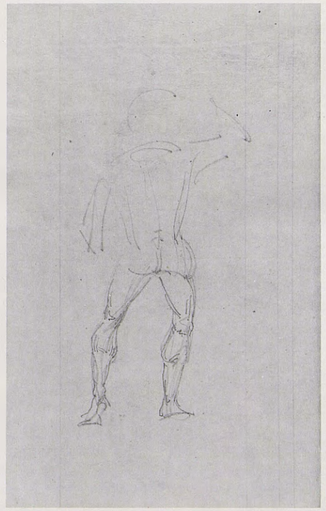
Folio 22 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

Folio 22 v° du Carnet de 1808. page blanche

62

Sur toute la hauteur de la page, tête de cheval hennissant, de profil à droite, tracée au pinceau lavé d'encre de Chine sur mine de plomb et quelques traces de lavis plus clair; au milieu de la page, à la mine de plomb, détail de l'œil.

Folio 23 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.



63

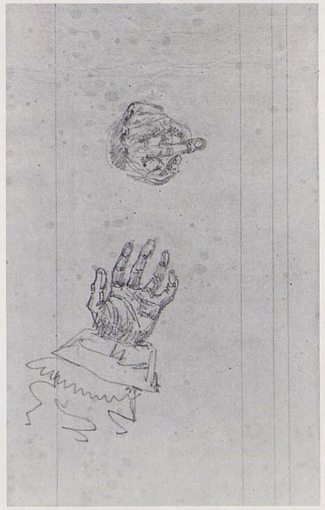
Sur toute la hauteur de la page, à la mine de plomb: un homme vu de dos, marchant et levant le bras droit comme pour saluer, dont le bas du corps est assez détaillé et le haut à peine esquissé. Par ses jambes très arquées, cet homme paraît être un cavalier.

Folio 23 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

64

De gauche à droite, sur la largeur de la page, deux chevaux se mordant mutuellement l'encolure; quatre dessins de têtes de cheval dont trois de face, l'une de trois quarts à gauche, à encolure encapuchonnée.

Folio 24 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.



65

Sur la hauteur de la page, à la mine de plomb, une main gauche, poing fermé index tendu, la paume d'une main gauche aux doigts détachés émergeant d'une manche d'un costume style Louis XIII.

Folio 24 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

66

De haut en bas, à la mine de plomb: tête de cheval de face, autre tête de cheval de face, légèrement de trois quarts avec ganache prononcée, pouce d'une main gauche d'homme.

Folio 25 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

67

De gauche à droite, à la mine de plomb; tête d'homme au chapeau tromblon de face, un œil d'homme avec l'arcade sourcillière, une tête d'homme au nez pointu, au menton aigu, de profil, avec chapeau haut

de forme en arrière. En dessous, nez et œil d'homme de profil. Croquis biffé, indistinct; encolure de cheval, côté montoir; tête de cheval dans l'autre sens de la page.

Folio 25 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

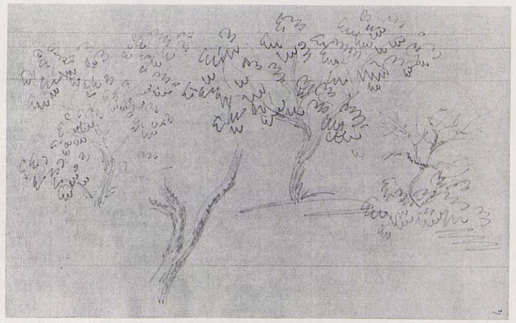
Folio 26 r° du Carnet de 1808. page blanche

68

De gauche à droite, sur la largeur de la page, à la mine de plomb; cheval galopant vers la gauche, côté montoir, libre; cheval galopant vers la gauche et tournant la tête, côté montoir, monté; buste d'un homme barbu, de profil, à droite; cheval monté côté montoir.

Folio 26 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

Folio 27 r° du Carnet de 1808. page blanche

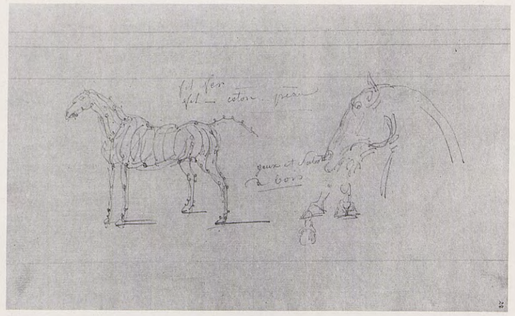


69

Sur la largeur de la page, à la mine de plomb: trois arbres avec leurs feuilles; une ramure sèche.

Folio 27 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

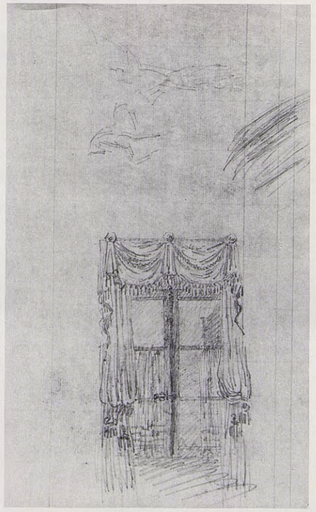
Folio 28 r° du Carnet de 1808. page blanche



70

Sur la largeur de la page de gauche à droite, à la mine de plomb, dessin de la carcasse d'une maquette de cheval en fil de fer, écrit au-dessus: «fil fer, fil coton peau»; plus à droite, pour la même maquette, tête d'un cheval de profil et trois pieds de cheval dont l'un vu de derrière, inscription: «yeux et sabots de bois».

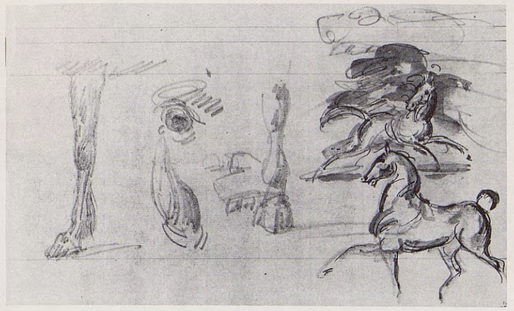
Folio 28 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.



71

De haut en bas, à la mine de plomb: un personnage de profil levant le bras; croqueton d'un cheval piaffant; un griffonis; vue de l'intérieur, une fenêtre à deux battants et six vitres, avec son espagnolette; elle est entourée de rideaux noués par des glands et surmontée d'une cantonnière froncée et drapée; sur les quatre panneaux inférieurs de la vitre, on distingue un voilage et par transparence à droite, on voit un volet ouvert.

Folio 29 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.



72

De gauche à droite, sur la largeur de la page, et à la mine de plomb: un antérieur de cheval, avec fanons au boulet, un œil de cheval; une oreille de cheval; paturon, sabot, boulet et canon d'un cheval cagneux; à droite, à la plume avec lavis de brun, l'un au-dessus de l'autre, un cheval galopant vers la droite, un cheval marchant au pas vers la gauche.

Folio 29 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

73

A peine esquissés sur la largeur de la page, de gauche à droite, disposés en escalier, quatre chevaux vus de croupe, côté hors montoir. Lignes tracées en perspective.

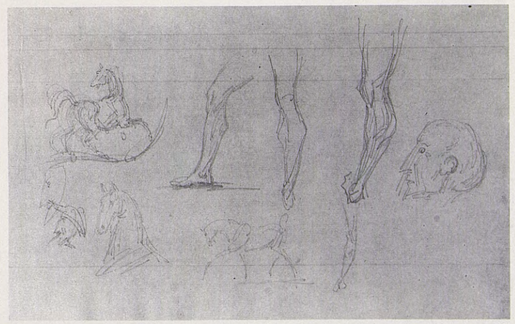
Folio 30 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

Folio 30 v° du Carnet de 1808. page blanche

74

De gauche à droite, sur la largeur de la page, à la mine de plomb: cheval de trois quarts par le poitrail, côté hors montoir, tendant l'encolure; un chien courant ou aboyant, un autre chien marchant, en sens inverse.

Folio 31 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.



75

Sur toute la largeur de la page, de gauche à droite: cheval vu de croupe, côté hors montoir, galopant; deux stylisations de la tête d'homme au nez pointu, de profil, l'une coiffée d'un bicorne, encolure de cheval, cheval marchant, côté hors montoir; jambe d'homme de profil, deux jambes d'homme vues d'arrière, très arquées; une jambe vue d'arrière très arquée, profil de l'homme au nez et au menton pointus, à l'œil en bouton de bottine.

Folio 31 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

76

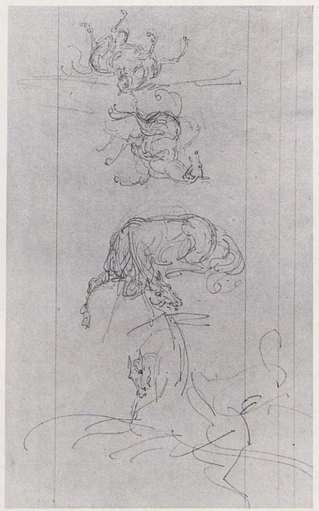
De haut en bas, à la mine de plomb: cheval marchant côté hors montoir (à peine tracé); un cheval buttant la bouche ouverte, à terre; croupes; un cheval couché, vu de poitrail, côté hors montoir.

Folio 32 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

77

De haut en bas, à la mine de plomb: tête d'un vieux cheval de trait de profil, côté montoir; jambe d'homme vue de face; comparaison d'une jambe d'homme vue de profil et d'un antérieur de cheval.

Folio 32 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.



78

De haut en bas, en divers sens, à la mine de plomb: cheval galopant, côté montoir (à l'envers); cheval galopant, côté hors montoir; un cheval couché à terre, l'encolure étendue sur le sol; très sommairement esquissé cheval bondissant, tracé au-dessus d'une tête de cheval très stylisée.

Folio 33 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

79

De haut en bas, à la mine de plomb: stylisation d'un cheval tombant, cheval cabré, cheval marchant, à l'encolure encapuchonnée, oreille d'un cheval, stylisation d'un cheval au galop; stylisation d'un chien courant; cheval au galop; antérieur de cheval; cheval fléchissant sur ses jarrets (il a deux têtes).

Folio 33 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

80

De gauche à droite, sur la largeur de la page: une croupe de cheval, à la mine de plomb; trois têtes de cheval, au pinceau lavé de brun, de profil, côté montoir; une tête et encolure de cheval, au pinceau lavé de brun, de face; une oreille de cheval, un cheval au pas vu de trois quarts, poitrail côté montoir (biffé) à la mine de plomb et une tête de cheval de face; patte postérieure d'un lièvre, à la mine de plomb; tête de cheval de face au pinceau lavé de brun.

Folio 34 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

81

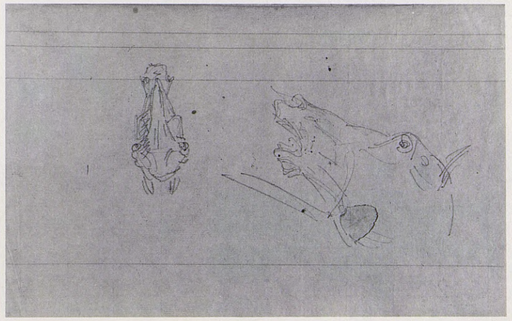
De gauche à droite, sur la largeur de la page, à la mine de plomb, croqueton de deux cavaliers se battant, l'épée haute; croqueton de deux chevaux galopant en liberté; deux têtes et encolures de cheval, côté montoir, en mouvement.

Folio 34 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

82

Sur la largeur de la page, de gauche à droite, à la mine de plomb: croqueton d'une arrière-main de cheval au galop; cheval piaffant, vu de trois quarts par le poitrail, côté hors montoir, avec deux positions de l'encolure; croupe de profil; une encolure de cheval qui encense, une tête de cheval qui hennit; cheval vu de trois quarts en croupe, côté hors montoir, trottant; cheval cabré; tête de cheval de face.

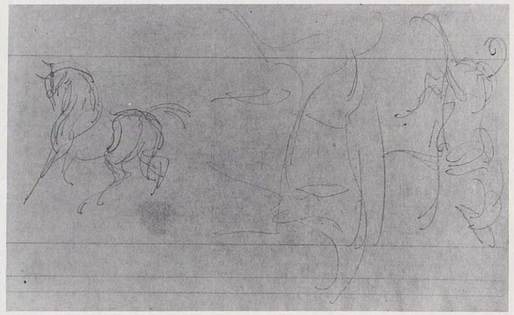
Folio 35 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.



83

A gauche à la mine de plomb, en sens inverse: tête de cheval de face, à droite, tête de cheval hennissant.

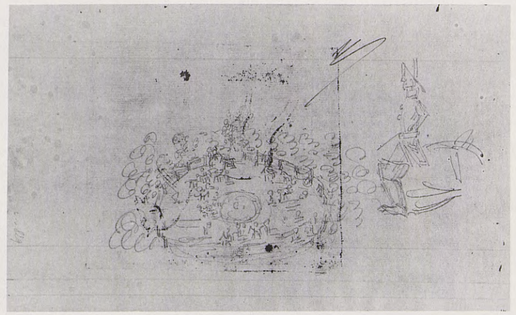
Folio 35 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.



84

De gauche à droite, dans la largeur, très stylisés, à la mine de plomb: cheval trottant côté hors montoir, cheval marchant côté hors montoir, cheval au pas allongé, côté hors montoir.

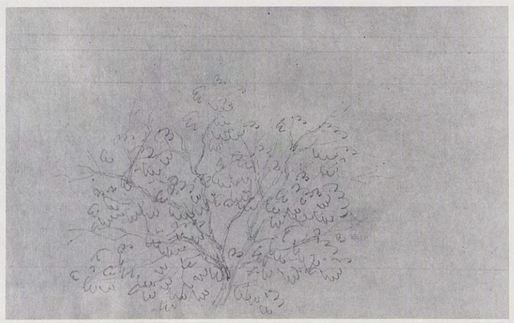
Folio 36 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.



86

A la mine de plomb: à une étoile forestière, au milieu de laquelle est une table de pierre circulaire, des hommes à pied, des chevaux montés, très stylisés, s'agitent en tout sens. Plus à droite, un postillon à cheval, de profil à gauche, reconnaissable à ses bottes; on ne voit que le haut de l'arrière-train du cheval.

Folio 37 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.



85

A la mine de plomb, un arbre au feuillage épanoui.

Folio 36 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

87

Au lavis de brun, encadré, un cheval debout, côté montoir se détache sur un fond sombre à droite, clair à gauche; plus à droite, croquis à la mine de plomb dont on ne discerne pas la nature.

Folio 37 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

88

De gauche à droite, à la mine de plomb: croquis de chevaux indistincts, un mameluk galopant, vu de trois quarts par le poitrail; plus haut, à peine distinct, sans doute le même mameluk; un croquis indistinct, un croqueton de cheval au trot, côté montoir, tournant la tête; une encolure dressée.

Folio 38 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

90

Sur la largeur de la page, de gauche à droite, à la plume et au pinceau lavé de brun et de sanguine: un poitrail de cheval de face, une tête de cheval de face (à la mine de plomb); un cheval cabré, côté montoir, un poitrail de cheval de face, cinq têtes de cheval en divers sens, le tout sur fond ombré.

Folio 39 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

89

De gauche à droite, dans un paysage légèrement indiqué, au pinceau lavé de brun; un cheval en galop volant, côté montoir; en bas de la feuille, à la plume, pied d'un cheval, un autre au pinceau; en haut, à la mine de plomb, indiquée par de simples traits, stylisation d'une suite d'antérieurs de cheval en course; à la plume, chevaux rendus peu distincts par des essais de plume et de pinceau.

Folio 38 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

91

De gauche à droite dans la largeur, à la plume: l'index d'une main replié dans la position d'un antérieur de cheval; à la mine de plomb, cinq études de main gauche dans diverses positions, pour deux d'entre elles on voit le début de la manche; tête de cheval vue de face.

Folio 39 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

92

De gauche à droite, sur la largeur de la page, à la plume et au lavis de brun, sur un fond brun foncé, se détachant, en des sens divers, six têtes et encolures de cheval; en haut, un cheval cabré.

Folio 40 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

94

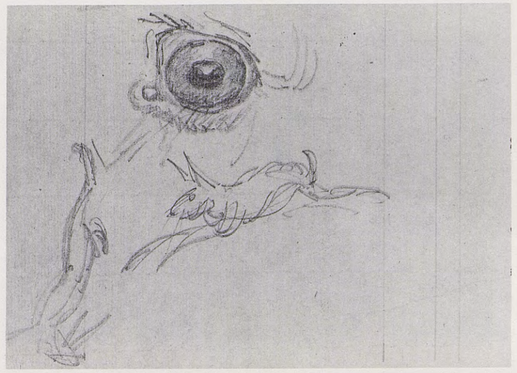
Chamfrein et museau de cheval (page coupée).

Folio 41 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

93

Sur toute la largeur de la page, en sens inverse, à la mine de plomb: croquis très sommaire où l'on croit distinguer, au milieu des arbres, des hommes à cheval; en dessous, très stylisé, un cerf courant, une tête de cheval, une tête de renard, deux têtes de cervidé (?), une tête de sanglier et deux têtes de chien griffonnés.

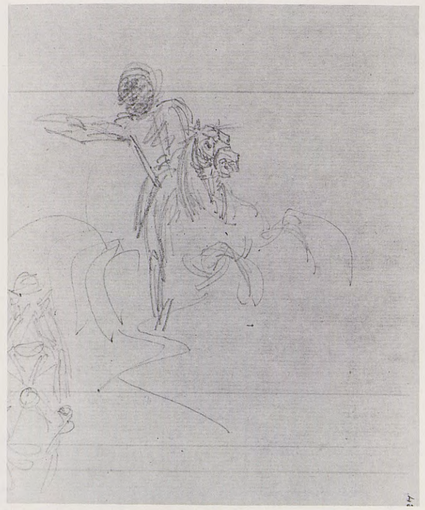
Folio 40 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.



95

A la mine de plomb, un lièvre déboulant et détail d'un œil de lièvre mort; autre lièvre courant.

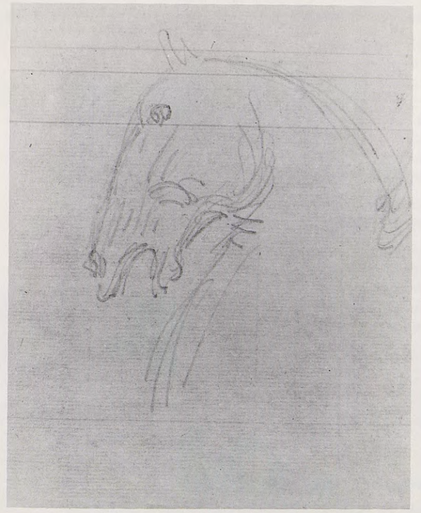
Folio 41 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.



96

A la mine de plomb, vu de trois quarts face, cavalier galopant; il se penche côté hors montoir et tend le bras; à gauche, en sens inverse, tête d'un cheval avec son harnachement (page coupée).

Folio 42 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.



97

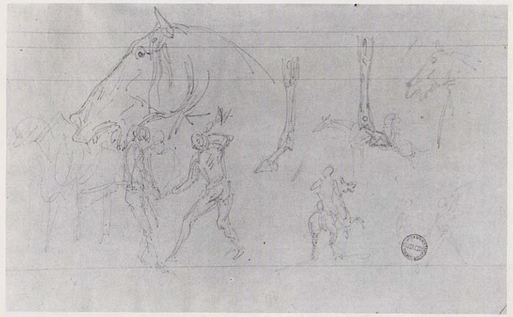
A la mine de plomb, encolure d'un cheval hennissant, côté montoir.

Folio 42 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

98

Au lavis de brun sur fond sombre: un poitrail et cinq têtes de cheval dans différentes positions. Griffonis de plume, la plupart obliques, d'autres en forme grillagée ou pavimenteuse.

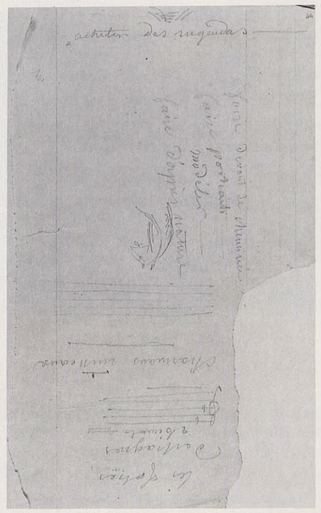
Folio 43 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

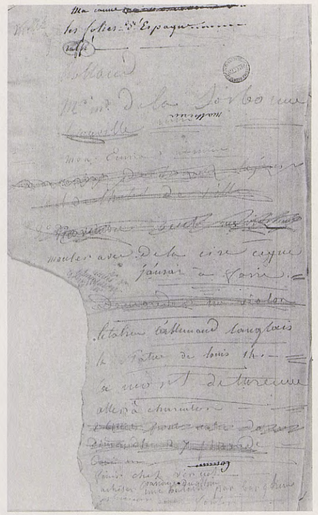


99

De gauche à droite, dans la largeur, à la mine de plomb: gribouillis d'un cheval côté montoir, tête d'un cheval hennissant, croquis d'un maréchal-ferrant le marteau levé de la main droite, tenant de la gauche le sabot que maintient un assistant, un autre assistant à peine esquissé derrière; un antérieur de cheval de profil à gauche, un autre de profil à droite, couvrant une esquisse de cheval; vu de trois quarts par la croupe, un cavalier sur cheval cabré; tête d'un cheval côté montoir. Cachet de la collection Coutan-Hauguet.

Folio 43 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.





100

Sur une feuille dont une partie est déchirée, diverses inscriptions à la mine de plomb

en haut:
acheter des ugendas (sic)

en travers de la feuille:
faire devant de cheminée
faire portraits
modeler
faire d'après nature
Stylisation d'une encolure de cheval.

Dans l'autre sens de la feuille, en haut:
les folies
d'espagnes
2 bémols

une portée musicale à clé de sol avec deux bémols (si et mi)

charmans (sic) ruisseaux

cinq lignes formant une portée musicale, sans clé

Folio 44 r° du Carnet de 1808. Collection particulière.

101

De haut en bas, diverses inscriptions

à la plume
Ma canne – trois mots rayés illisibles
les folies d'Espagne...
rappé [?]
cachet de la collection Coutan-Hauguet

à la mine de plomb:
Rolland
Mr md de la Sorbonne

à la plume et à l'envers:
malhereu

à la mine de plomb:
Laneuville (biffé)
mon Ecurie
combat des troupes légères (biffé)
bal de l'hôtel de ville (biffé)
3 (ou 30) novembre vente rue Vivienne (biffé)

à la plume:
mouler avec de la cire ceque j'aurai à faire
demander un violon (biffé)

à la mine de plomb:
litalien l'allemand langlais
la Statue de Louis 14
la mort de turenne
aller à charenton
2 billets pour notre dame (biffé)
dimanche 27 parade (biffé)
mot rayé illisible

à la plume:
Comme (biffé) dans l'autre sens de la page

à la mine de plomb:
finir chez vernet
acheter passage du?
une bataille par berghem
plusieurs eaux fortes

Folio 44 v° du Carnet de 1808. Collection particulière.

102
Contreplat de dessous de la couverture

Du haut en bas:
inscription à la mine de plomb:

Culotte puis 2 mots illisibles (rayé)
jambe d'homme très arquée
griffonis

Partie droite de la feuille:

4	50	2	10	
		2	10	
		2	10	10 58
		2	10	9 4 6
				3 4 6 } biffé
				3 4 6
				3 4 6
				24 24
				16 16
				12 12
				42 52
				(biffé) 0

Partie Inférieure:
deux chevaux galopant côté hors montoir; tête d'homme barbu, sans le crâne; encolure de cheval à la mine de plomb et au pinceau.
Dans l'angle à la mine de plomb à l'envers: *mercredy à cheval.*

103

De haut en bas: cinq dessins à la mine de plomb de chapeaux hauts de forme aux bords très relevés et évasés sous des aspects divers; un personnage longiligne en culotte courte, coiffé d'un chapeau à larges bords à forme tronconique; vu de trois quarts par le poitrail, côté montoir, un cavalier qui semble tenir une épée; croqueton de cheval piaffant.

Feuille provenant du carnet précédent (collection particulière).

104

de haut en bas, à la mine de plomb, dans le sens inverse, deux têtes de cheval hennissant.

Feuille provenant du carnet précédent (collection particulière).

105

A la plume et au lavis de brun et de sanguine: dix dessins de chevaux bondissant (deux sont montés et s'affrontent), trois encolures et deux têtes de chevaux l'une de face, l'autre de trois quarts.

Feuille provenant du carnet précédent (collection particulière).

106
LA RÉVOLTE DU CAIRE

D'après Girodet

Plume, lavis de bistre et aquarelle, h. 0,254; l. 0,357
Cachets des collections Coutan-Hauguet et Léon Bonnat

Le tableau de Girodet a été exposé au Salon de 1810. Verso: cf. 107.

HISTORIQUE: Collection Coutan-Hauguet. Un numéro correspondant à ce sujet est passé à la vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16/17 décembre 1889, nº 16: «Révolte du Caire 21 octobre 1798. Première pensée. Esquisse. h. 0,150; l. 0,240». Adjugé 305 francs à Guillon. Les dimensions différentes et le fait qu'il s'agisse d'une peinture empêchent d'y voir le dessin catalogué ici. Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, nº 67.

BIBLIOGRAPHIE: F. M. Lem, *A propos de Géricault,* in *Le Peintre,* 1er avril 1963, p. 8 – F. Antal, *Classicism and Romanticism,* Londres, 1966, p. 30, note 2 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 22.

Etude critique pp. 262-264

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 702 rº)

106A
LA RÉVOLTE DU CAIRE

Girodet

MUSÉE DE VERSAILLES

107
SCÈNE D'HISTOIRE ANTIQUE

Mine de plomb et plume, h. 0,254; l. 0,357
En bas à gauche, cachet de la collection Coutan-Hauguet

A l'entrée d'une tente, dont on voit à gauche une partie du mobilier et un guerrier de face les bras croisés. A droite, une femme protégeant une jeune fille parée de fleurs, qu'elle entoure de ses bras. Dans le fond, un devin tendant les bras vers la droite pour désigner quelque chose dans le lointain, et quelques soldats armés de lances. Cette scène est sans doute reliée au sacrifice d'Iphigénie; on croit distinguer à droite, à la mine de plomb, un des vaisseaux de la flotte grecque retenue à Aulis par des vents contraires. Clytemnestre s'oppose ici au sacrifice de sa fille ordonné par Agamemnon qui croise les bras et résiste aux imprécations et aux supplications de la reine. Recto: cf. 106.

HISTORIQUE: Collection Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

Etude critique p. 264

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 702 Vº)

108
LA CAPITULATION DE MADRID

D'après Gros

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,253; l. 0,348
Cachets des collections Coutan-Hauguet et Léon Bonnat

Le tableau de Gros a été exposé au Salon de 1810. Le geste de Napoléon est modifié. Verso: cf. 109.

HISTORIQUE: Collection Coutan-Hauguet. Vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16/17 décembre 1889, nº 175. Adjugé 80 francs à Meyer. Collection Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, nº 66.

BIBLIOGRAPHIE: F. Antal, *Classicism and Romanticism,* Londres, 1966, p. 30, note 2 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 22, fig. 10.

Etude critique pp. 262, 316

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 701 rº)

108A
LA CAPITULATION DE MADRID

Gros

MUSÉE DE VERSAILLES

109
UN CIRCASSIEN MONTANT À CHEVAL

Plume et lavis de brun, h. 0,253; l. 0,348

En bas à gauche, cachet de la collection Coutan-Hauguet

Le coursier sellé et bridé est vu côté montoir. De la têtière, du montant de bride élargie en dessus de tête, part un sous-gorge très lâche formant anneau de licol, auquel est pendu un gland. Le cavalier, vu de dos, a déjà posé le pied gauche dans l'étrier; il a un tromblon en bandoulière et porte une coiffure à pointe montrée dans deux positions. Recto: cf. 108.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

Etude critique p. 263

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 701 vº)

110
ATTAQUE DE LA VILLE DE LANDSHUT

D'après Louis Hersent

Mine de plomb, plume, lavis de brun et de gris, aquarelle, h. 0,254; l. 0,317

Le tableau de Hersent est conservé au musée de Versailles.
Verso: cf. 111

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Eudoxe Marcille. Collection Chevrier-Marcille, 1924.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 7.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins nº 4 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins nº 7 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 461, nº 4 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 22.

Etude critique p. 262

COLLECTION PARTICULIÈRE

110A
ATTAQUE DE LA VILLE DE LANDSHUT

Louis Hersent

MUSÉE DE VERSAILLES

111
CAVALIER GALOPANT DANS UNE FORÊT

Mine de plomb, plume et lavis de brun et de gris, aquarelle, h. 0,254; l. 0,317

Tenant semble-t-il une cravache, le cavalier se dirige vers la droite en franchissant un ruisseau, le bras droit levé. Recto: cf. 110 (les deux dessins ont été collés dos à dos).

Etude critique p. 263

COLLECTION PARTICULIÈRE

112
UN DÉTAIL DE LA BATAILLE DES PYRAMIDES

D'après Jean-Antoine Gros

Plume et lavis de brun, h. 0,260; l. 0,350
En bas à droite et à gauche, cachets des collections Coutan-Hauguet et Léon Bonnat

L'avant-main du cheval blanc de Bonaparte, et les quelques officiers à droite écoutant leur chef. Le tableau de Gros est au Musée de Versailles.
Verso: cf. 113.

HISTORIQUE: Collection Coutan-Hauguet. Sans doute le nº 195 de la vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16/17 décembre 1889: «Etudes diverses d'après le tableau de *La Bataille des Pyramides*. Aquarelle. Au verso divers croquis», sans dimensions. Adjugé 510 francs à Jullien. Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, nº 62.

BIBLIOGRAPHIE: G. Gruyer, *Collection Bonnat,* Bayonne, 1902, p. 67, nº 222 – G. Gruyer et P. Jolyet, *Musée Bonnat,* Bayonne, 1903, p. 67, nº 222 – G. Gruyer, *Musée de Bayonne, collection Bonnat,* Paris, 1908, nº 222 – G. Oprescu, Paris, s.d., [1927], p. 206 – K. Berger, Vienne, 1952, nº 5 (ill.) – L. Eitner, *Buchbesprechungen,* in *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 1953, XVI, p. 80 – L. Eitner, *Letter to the Editor,* in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 168 – K. Berger, trad. Paris, 1968, nº 8 (ill.) – F. Lem, *Géricault, peintre de la mer,* in *Le Peintre,* 1er novembre 1968, p. 9 – A. Trèves, *Anniversaire 1974: Géricault,* in *Le Peintre,* 1er juillet 1974, p. 15 – P. Grunchec, Dessins et Aquarelles de Chevaux, Lausanne, 1982, pp. 30, 31 reprod. – L. Eitner, Londres, 1983, p. 21, fig. 9.

Etude critique p. 263

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 693 rº)

112A
LA BATAILLE DES PYRAMIDES

Jean-Antoine Gros

MUSÉE DE VERSAILLES

113
RECHERCHES POUR SCÈNES MILITAIRES

Mine de plomb et lavis, h. 0,260; l. 0,350

Le seul élément lisible dans ce dessin, où l'artiste a superposé plusieurs recherches, c'est dans l'angle supérieur droit une attaque par un détachement de cavalerie sur une colline à la forte pente, d'un groupe d'artillerie que défendent des fantassins. Dans l'angle supérieur gauche et dans l'autre sens, sous une couche de lavis, à la mine de plomb, d'autres militaires. En bas, une barrière (?). Le dessin a été rayé et effacé volontairement par des taches de lavis. Recto: cf. 112.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

Etude critique p. 263

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 693 vº)

114
DÉTAIL DU DÉLUGE

D'après Anne-Louis Girodet

Pierre noire et estompe, rehauts de blanc, sur papier brun (deux feuilles assemblées), h. 0,600; l. 0,463
Cachet du Musée d'Orléans.

Il s'agit de l'homme nu portant un vieillard sur ses épaules et s'accrochant à une branche. La main de la jeune femme que l'homme tire du bras droit n'est qu'esquissée. La draperie derrière les personnages a disparu. En bas, un petit croquis d'un homme vu genou en terre et cherchant à se défendre, que l'on retrouve au verso.
Verso: cf. 465A et B.

HISTORIQUE: Legs Paul Fourché au Musée d'Orléans en 1907.

Etude critique p. 263

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ORLÉANS (Inv. 740 G r°)

114A
LE DÉLUGE

Anne-Louis Girodet

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS

115
CAIN ET ABEL (?)

Huile sur toile, h. 0,80; l. 0,65

Auteur inconnu

De grandeur naturelle et jusqu'à la cuisse, la hanche recouverte d'une draperie rouge. La figure est vue de dos, retournant la tête vers le spectateur, le bras droit baissé, le gauche porté horizontalement en avant et replié. A gauche, dans le bas, une figure nue couchée sur le dos, sur la table à modèle, très largement ébauchée. Fond de ciel nuageux. Clément lui donne comme dimensions h. 78; l. 62½

HISTORIQUE: Selon Clément, collection Lecomte.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, septembre 1867, n° 6; C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures, n° 6 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 23 (ill.).

Etude critique p. 268

COLLECTION PARTICULIÈRE

116
ACADÉMIE D'HOMME NU COUCHÉ

Huile sur toile, h. 0,500; l. 0,670

Allongé à plat ventre sur un socle incliné et courbe, il tend le bras droit en avant.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867, avec une description vague qui doit correspondre à ce tableau: «Homme couché. Il a le bras étendu vers la droite.» Clément le situe alors dans la collection Binder, mais il n'apparaît pas aux ventes de ce collectionneur des 31 janvier 1891 et 9 février 1892. Lorenz Eitner signale en 1973: «A appartenu par la suite à Huntington Hartford, New York, et a été exposé à la Gallery of Modern Art, New York.» Collection Raymond Charmet, Paris, vers 1954. Vente Galliera, Paris, 3 juin 1975, n° 22. Vente Christie, Londres, 30 juin 1978, n° 307.

EXPOSITIONS: *Le nu à travers les âges,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 23.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, mars 1867, p. 221, septembre 1867, peintures n° 8 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 35; peintures n° 11 – L. Eitner, *Deux œuvres inconnues de Géricault,* in *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts,* juin 1953, p. 56 note 3 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 447, n° 11 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 162, (ill.) – L. Eitner, *The literature of art,* in *Burl. Mag.*, mars 1980, p. 210.

Etude critique pp. 268, 274

COLLECTION PARTICULIÈRE

117
ACADÉMIE D'HOMME AU GLAIVE

Huile sur toile, * tableau: h. 0,795; l. 0,625

La jambe gauche en avant, les deux mains croisées sur la tête, qu'il tourne à gauche, il porte un glaive de forme antique attaché à son épaule gauche par un ruban rouge et il est chaussé de cothurnes. Fond de montagnes, ciel très sombre, à peine éclairé à l'horizon, à droite.

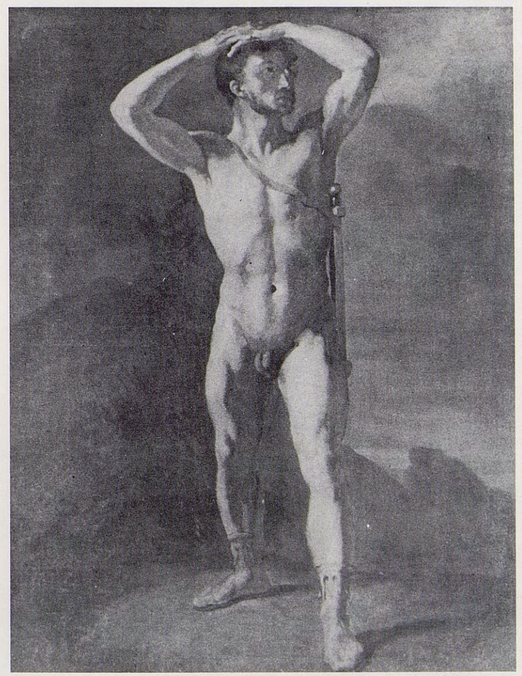
HISTORIQUE: Mentionné par Clément, qui donne les dimensions 0,75 × 0,60 en 1867, 1868 et 1879, comme étant à M. de Triqueti. Une académie figure, en effet, sous le numéro 21 à la deuxième vente par suite du décès de Mme L. C. (Lee Childe), née de Triqueti, du 7 mai 1886, mais avec des dimensions très voisines 0,78 × 0,64. A l'exposition *Géricault* en 1937, on trouve sous le numéro 3 une *Académie d'homme nu vu de face,* comme appartenant au duc de Trévise et provenant de H. de Triqueti, mais les dimensions indiquées ont dû être reprises de Clément (0,75 × 0,60). Un *Homme nu vu de face* figure sous le numéro 1 à l'exposition Géricault de Winterthur avec les dimensions qui, cette fois, se rapprochent de celles de la vente Triqueti (0,795 × 0,63) comme appartenant à Robert Lebel et ayant appartenu aux collections H. de Triqueti. A l'exposition *Géricault* en 1964, figure sous le numéro 2, une *Académie,* avec une description qui correspond à celle de Clément; le pedigree est: Paul Adry et duc de Trévise, mais cette fois avec les dimensions de Clément; appartenant alors à Robert Lebel.

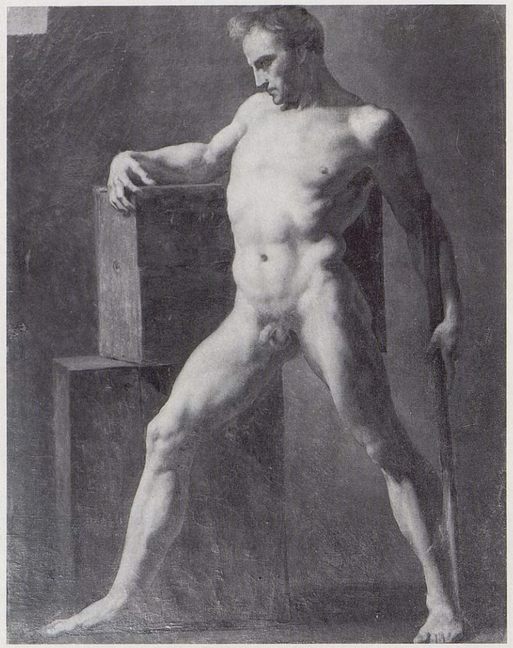
EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 3 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 1 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 2, (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, mars 1867, p. 221; septembre 1867, peintures n° 7 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 35; peintures n° 10 – L. Eitner, *Deux œuvres inconnues de Géricault,* in *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts,* juin 1953, p. 56, notes 3 et 4 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 25 (ill) – L. Eitner, *The literature of art,* in *Burl. Mag.*, mars 1980, p. 209.

Etude critique pp. 268, 274

COLLECTION PARTICULIÈRE





118
ACADÉMIE D'HOMME DEBOUT, TENANT UN BÂTON

Huile sur toile, h. 0,790; l. 0,620

Il est tourné vers la gauche, les jambes très écartées, le buste de trois quarts, la tête de profil. Le bras droit est appuyé sur deux blocs de bois superposés. La main gauche tient un bâton dont l'extrémité, posée à terre, touche le pied gauche. La lumière venant de gauche laisse tout le côté gauche du corps dans l'ombre.

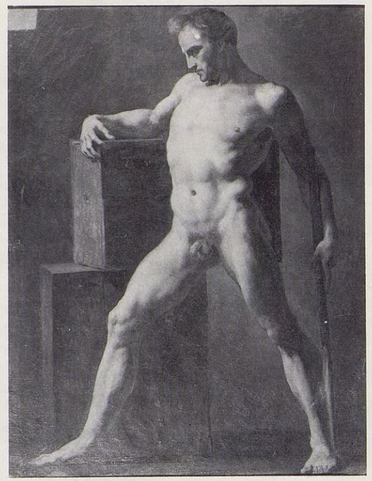
HISTORIQUE: Ce tableau pourrait être un de ceux qui sont passées à la vente après décès Charlet, 16 rue des Jeûneurs, Paris 30 mars-2 avril 1846, nº 276: «Etude académique par Géricault. Une autre du même.» Sans dimensions. On le retrouve à la vente [Martial] Marcille, Drouot, Paris, 12/13 janvier 1857, nº 67: «Académie. (Vente Charlet).» Sans dimensions à moins qu'il ne soit l'un des nos 237 ou 238. Clément catalogue vers 1867 sous le nº 9: «Deux académies d'homme nu sur la même toile. Vente Charlet. A M. Camille Marcille. h. 0,810; l. 0,450.» cf. cat. 122. Les dimensions sont inexactes; par ailleurs, les deux académies, exécutées en atelier à deux moments différents, avec des dimensions imposées, ne pouvaient être sur la même toile, et avaient déjà été vendues séparément en 1857. Clément corrige ces informations erronées en 1868 et catalogue chaque académie avec une description précise. Puis, vente Camille Marcille, Drouot, Paris, 6/9 mars 1876, nº 17: «Académie d'homme. Cette académie provient de la vente Charlet. h. 0,810; l. 0,650.» Adjugé 205 francs. Acquis par la ville de Rouen à cette vente pour la somme de 215, 85 francs (avec les frais).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 4 – *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, nº 49 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979/1980, nº 2 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 221; septembre 1867, peintures nº 9 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 35, peintures nº 7 – E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1890, p. 26, nº 215 – P. Lafond, *Le Musée de Rouen,* Paris, s.d., [1905], pp. 56, 90 – L. Rosenthal, Paris, s.d., [1905], pp. 33/34, 166 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 169, nº 1352 – M. Nicolle, *Le Musée de Rouen,* Paris, 1920, p. 14 – F. Guey, *Le centenaire de Géricault au Musée de Rouen,* in *la Renaissance de l'art français,* février 1924, p. 96 – L. Eitner, *Deux œuvres inconnues de Géricault,* in *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts,* juin 1953, p. 56, note 3 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – O. Popovitch, *Catalogue des peintures du Musée des beaux-arts de Rouen,* Paris, 1967, p. 50 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 447, nº 7 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 24 (ill.), pl. II (coul.) – L. Eitner, *The literature of art,* in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 89, 90 fig. 73.

Etude critique p. 269

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 876-7)



119
ACADÉMIE D'HOMME DEBOUT, TENANT UN BÂTON

Huile sur toile, h. 0,880; l. 0,640

Auteur inconnu

Faussement attribué à Géricault, ce tableau est dû à un autre élève de Guérin, participant à la même séance d'atelier que pour 118.

HISTORIQUE: Collection Charles Mairet. Don du peintre Charles Mairet au Musée de Morlaix en 1950. D'après les informations du musée, proviendrait de l'atelier Léon Cogniet de Paris (?).

BIBLIOGRAPHIE: J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 24 A (ill.) – *Catalogue: Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979, p. 179.

Etude critique p. 268

MUSÉE DES JACOBINS, MORLAIX (Inv. 459)

120
ACADÉMIE D'HOMME DEBOUT, TENANT UNE PIQUE

Huile sur toile.

Auteur inconnu

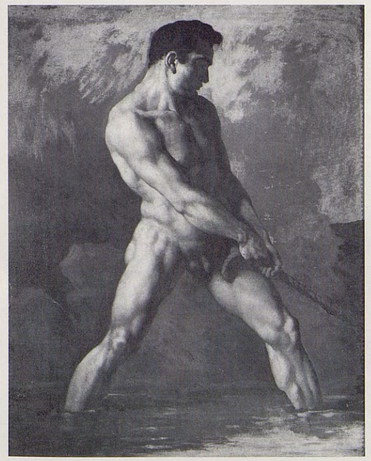
Faussement attribué à Géricault; ce tableau est dû à un autre élève de Guérin, participant à la même séance d'atelier que pour 118.

HISTORIQUE: Catalogué en 1978 par P. Grunchec.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 24 B (ill.). – *Catalogue: Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979, p. 179.

Etude critique p. 269

COLLECTION PARTICULIÈRE



121
PÊCHEUR TIRANT UN BATEAU AVEC UNE CORDE

Huile sur toile, * tableau: h. 0,832; l. 0,659

Il est de trois quarts à droite, la tête de profil noyée d'ombre, les jambes trempant dans l'eau un peu au-dessus de la cheville. Derrière lui se profilent quelques rochers. Le fond est gris verdâtre. Dans la partie supérieure sur le fond l'artiste a fait des retouches de couleur laiteuse sans doute pour mieux mettre en valeur le profil. Ce tableau est une interprétation faite par Géricault d'après une académie exécutée dans l'atelier de Guérin (Cf. cat. 122).

HISTORIQUE: D'après le témoignage de Charles Cournault (Archives Clément, lettre à Charles Clément, 4 mars 1867 (doc. 369D) ce tableau a fait partie de la collection Charlet. Clément n'a cependant pas catalogué cette toile, qu'il n'avait sans doute pas vue, car il aurait mentionné le détail des pieds dans l'eau, s'il avait voulu l'inclure dans son corpus. Lorenz Eitner et Philippe Grunchec lui attribuent pourtant le numéro 9 de Clément et son pedigree. Ce tableau a appartenu par la suite à Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, nº 2, pl. VI.

BIBLIOGRAPHIE: G. Gruyer, Collection Bonnat, Bayonne, 1902, p. 23, nº 78 – G. Gruyer et P. Jolyet, *Musée Bonnat,* Bayonne, 1903, p. 23, nº 78 – J. Vergnet–Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 447, nº 9 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 127 (ill.) – *Catalogue: Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979, p. 180 – L. Eitner, *The literature of art,* in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 210 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 89, 90, 91, fig. 74.

Etude critique pp. 269, 270, 274.

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 78)

122
ACADÉMIE D'HOMME DEBOUT, TIRANT SUR UNE CORDE

Huile sur toile, h. 0,807; l. 0,642

Auteur inconnu

Il est dirigé vers la droite, la tête de profil noyée dans l'ombre, les jambes écartées, tirant des deux mains une corde. La source lumineuse paraît avoir été située derrière le peintre, venant d'en haut.

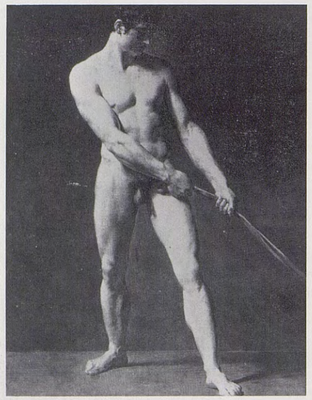
HISTORIQUE: Peut-être collection Charlet, d'où il serait passé dans la collection C. Marcille (mentionnée par Clément). Acquis par le Metropolitan Museum sur le Rogers Fund en 1952. Le catalogue du musée indique un pedigree, sans doute fourni par le vendeur, et qu'il n'a pas été possible de vérifier: «Viette, Blamont (Doubs); Péquignot, Blamont; Olympe Frésard (Péquignot family?); Blamont (sale Blamont; 1939, n° catalogue); Jacques Beucler, Hérimoncourt (Doubs) (from 1939).

EXPOSITIONS: *Master-pieces of fifty centuries,* Metropolitan Museum of Art, New York, 1970, n° 363 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 221; septembre 1867, peintures n° 9 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 35; peintures n° 9 – *Recent accessions,* in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* novembre 1952, p. 102 (ill.) – L. Eitner, *Deux œuvres inconnues de Géricault,* in *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts,* juin 1953, p. 56, note 3 – J. Allen et E. Gardner, *A concise catalogue of the European paintings in the Metropolitan Museum of Art,* New York, 1954, p. 41 – A. Werner, *A study of Géricault,* in *Arts digest,* 15 avril 1955, p. 17 (ill.) – C. Sterling et M. Salinger, *French paintings, Metropolitan museum of art, XIX century, II,* New York, 1966, p. 20 (ill.) – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 447, n° 9 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 127 A (ill.). – Howard&Hibbard, *The Metropolitan Museum of Art,* New york, 1980, pp. 396/397, 402 n° 726 (ill.)

Etude critique pp. 269, 270

METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK (Acc. n° 52.71)



123
ACADÉMIE D'HOMME DEBOUT, TIRANT UNE CORDE

Huile sur toile, h. 0,800; l. 0,640

Auteur inconnu

Faussement attribuée à Géricault, cette étude a été exécutée par un élève se trouvant un peu plus à droite, lors de la même séance d'atelier où a été peint 122.

HISTORIQUE: Vente Christie, Londres, 9 juillet 1965, n° 1. Considéré comme le numéro 9 de Clément, on a attribué à ce tableau la provenance Camille Marcille, avec comme pedigree: «M. de Rafols, Paris; Baron de Quinto-Valdelomar; Mme Bénard, Paris; Otto Ackermann, 1943.» Adjugé 3000 guinées à Chambers. D'après les notes de conversation du duc de Trévise avec Ackermann (Dossier Géricault. Archives de la Sauvegarde de l'Art français. 22 décembre 1927) a bien appartenu à Ackermann.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 127 B.

Etude critique pp. 269, 270

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

124
ACADÉMIE D'HOMME DEBOUT VU DE DOS, TIRANT UNE CORDE

Papier marouflé sur toile, h. 0,285; l. 0,219

Auteur inconnu

De dos, tourné de trois quarts vers la gauche, le visage de profil, les jambes très écartées, tirant la corde à deux mains. La lumière venant de gauche, le dos est entièrement noyé d'ombre.

HISTORIQUE: Apparaît en 1937 à l'exposition chez Bernheim-Jeune dans la collection Georges Renand.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 38 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 76.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 199 (ill.).

Etude critique p. 270

COLLECTION PARTICULIÈRE

125
HOMME NU TENANT UNE PIQUE

Huile sur toile, h. 0,920; l. 0,730

Il est assis de profil à droite sur un rocher recouvert en partie par une draperie verte, tenant une pique sur laquelle s'allonge son bras gauche tandis que la main droite la saisit à hauteur de son épaule gauche. La tête est en profil perdu. Fond de ciel et de montagnes sur la partie droite.

HISTORIQUE: Apparaît à l'exposition du Centenaire en 1924: «Berger nu, assis sur un rocher. Il s'appuie sur son bâton», comme provenant de la «collection du peintre Comairas, ami de Géricault et de Delacroix.» Charles Blanc signale en effet en 1845 «une grande figure d'atelier chez

M. Comairas, peintre d'histoire», qui est peut-être ce tableau. Si l'on sait que le peintre Philippe Comairas (1803-1875) fut bien ami de Delacroix et aussi de Corot, il est fort douteux, étant donné son âge et son *cursus studiorum,* qu'il ait connu Géricault; rien d'ailleurs ne permet d'affirmer que ce tableau lui ait appartenu. Collection Abel Gaboriaud, 1924. Vente anonyme Charpentier, Paris, 17 mai 1950, n° 6, avec comme provenance «collections Comairas; Dr. Foucault, M. de Cuvillon». Adjugé 620000 francs à Robert Lebel. Collection Chester Dale, New York. Légué en 1962 à la National Gallery of Art de Washington.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 5 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 2 – *Chefs-d'œuvre de l'art français,* Palais National des Arts, Paris, 1937, n° 331, pl. 70 – *La pintura francesa de David a nuestros dias,* Museo nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1939, n° 61 – *The painting of France since the French revolution,* M. H. de Young Memorial museum, San Francisco, 1940/1941, n° 44, (ill.) – *French painting from David to Toulouse-Lautrec,* Metropolitan Museum of Art, 1941, n° 56.

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, p. 442 – Duc de Trévise, *L'exposition Géricault,* in *L'illustration,* 3 mai 1924, p. 405 (ill.) – R. Regamey, *Hommage à Géricault,* in *Les cahiers du mois,* 31 juillet 1924, p. 16 – R. Regamey, Paris, 1926, p. 13 – M. Gauthier, Paris, 1935, pl. 14 – H. McBride, *Chesterdale's way,* in *Art News,* décembre 1952, p. 18 (ill.) – L. Eitner, *Deux œuvres inconnues de Géricault,* in *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts,* juin 1953, pp. 56, 58, fig. 2 – P. Nedra, *Géricault et ses amis, in Arcadie,* novembre 1956, p. 36 – V. Prokoviev, Moscou, 1963, p. 52 (ill.) – *National Gallery of art, summary catalogue of European paintings and sculpture,* Washington 1965, p. 56, n° 1693 – *Eighteenth and Nineteenth century paintings and sculpture of the French school in the Chester Dale collection,* Washington, 1965, p. 22, n° 1693 (ill.) – *National Gallery of Art, European paintings,* Washington, 1975, pp. 150, 151 (ill.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 124 (ill.) – L. Eitner, *The literature of art,* in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 210 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 91, 92, 301, pl. 18.

Etude critique pp. 270, 274

NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON (Inv. 1693)

126
ACADÉMIE D'HOMME DEBOUT, TENANT UN BÂTON

Huile sur toile, h. 0,810; l. 0,625
Monogrammé à gauche, sous le bras: *T.G* (cf. fig. 218)

Il est vu de face, le genou droit sur un tabouret, le bras gauche le long du corps et le bras droit tenant un bâton. La tête regarde vers le sol. L'homme porte la moustache. La lumière vient de gauche.

HISTORIQUE: Selon les renseignements donnés par le Musée de Boston, ce tableau a été acheté à Paris vers 1875 par Thomas Robinson, Providence. Il fut ensuite coupé en deux morceaux; la partie supérieure passe en vente, Moore's Art Gallery, New York, 16-18 novembre 1886, n° 126; acheté par Vose, Boston; vendue par ce dernier en 1890 à Samuel Dennis Warren, Boston, Vose gardant la partie inférieure. La partie supérieure fut donnée au Musée de Boston par Mrs. S. D. Warren, en 1891. Après que la partie inférieure eut été présentée au musée, les deux parties furent réunies en 1935, un morceau ayant été ajouté à la partie supérieure pour compléter le fond qui avait été coupé dans l'angle droit afin de donner à la composition un format plus normal.

EXPOSITIONS: *Classics of the Nude,* Knoedler, New York, 1939, n° 19.

BIBLIOGRAPHIE: *Catalogue of paintings, Museum of Fine Arts, Boston,* Boston, 1921, p. 101, n° 264 – W. Pach, *Géricault in America,* in *G.B.A.,* avril 1945, p. 234, fig. 12, p. 239 – L. Eitner, *Deux œuvres inconnues de Géricault,* in *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts,* juin 1953, p. 56, note 4 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 123 (ill.).

Etude critique pp. 270, 274

MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON (Acc. n° 91.26)

127
ACADÉMIE D'HOMME DEBOUT

Huile sur toile, h. 0,810; l. 0,650

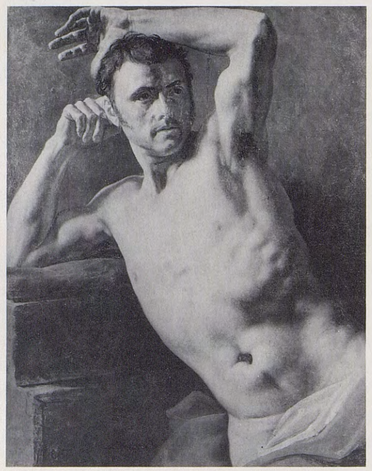
Auteur inconnu

Faussement attribué à Géricault, ce tableau est dû à un élève se trouvant nettement plus à droite, lors de la même séance d'atelier où a été peint 126. L'élève n'a figuré qu'une petite partie du bâton que tient la main droite.

HISTORIQUE: Vente Charpentier, Paris, 10 décembre 1957, nº 16.

Etude critique p. 270

COLLECTION PARTICULIÈRE



128
TORSE D'HOMME, LE BRAS GAUCHE LEVÉ

Huile sur toile, h. 0,990; l. 0,810
En bas à gauche, signature apocryphe ajoutée postérieurement: T. Géricault

Presque de face, le bras droit plié reposant sur deux socles de bois recouverts d'un coussin, la main droite à la hauteur de l'oreille. Le bras gauche levé, l'avant-bras reposant sur le sommet du crâne, la main gauche ouverte. Concours de torse de 1813 à l'Ecole des beaux-arts. La draperie rouge et le linge qui masquent le sexe et le bas des jambes ont été ajoutés.

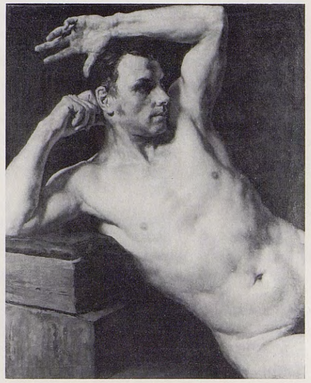
HISTORIQUE: D'après le catalogue de la collection Bühler, «collections Baron de Quinto-Valdelomar; Otto Ackermann; vente Lepke, Berlin». D'après la conversation du 22 décembre 1927 du duc de Trévise avec Ackermann (Archives de la Sauvegarde de l'Art français), a bien appartenu à Ackermann et est passé dans une vente espagnole à Berlin. Par la suite collection Hans E. Bühler, à Winterthur. Vente Hans E. Bühler, *Théodore Géricault, collection of Pictures, Drawings and Lithographs,* Christie Londres, 15 novembre 1985, nº 6.

EXPOSITIONS: *Der Unbekannte Winterthurer Privatbesitz,* Kunstmuseum, Winterthur, 1942, nº 118 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 4, pl. 1.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Géricault at Winterthur,* in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 257 – *Géricault,* Winterthur, 1956, nº 4 (coul.) – V. N. Prokoviev, Moscou, 1963, p. 54 (ill.) – F. H. Lem, *A propos de Géricault,* in *Le Peintre,* 15 février 1963, p. 9 – P. Grunchec, Milan Paris, 1978, nº 61, (ill.) – L. Eitner, *The literature of art,* in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 206.

Etude critique p. 272, fig. 224, 273, 274

COLLECTION PARTICULIÈRE

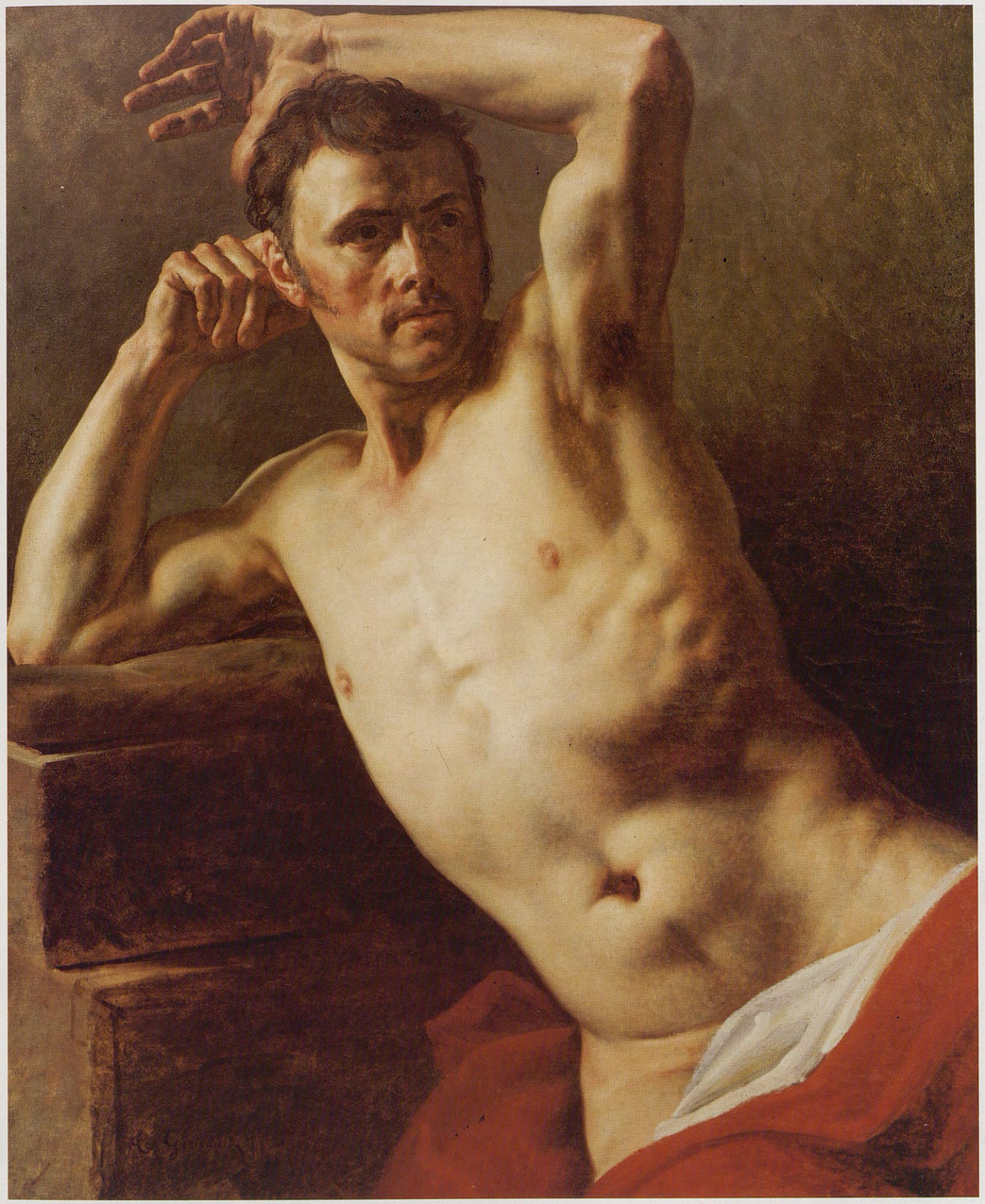


128A
TABLEAU AYANT GAGNÉ LE PRIX DU CONCOURS DE TORSE EN 1813

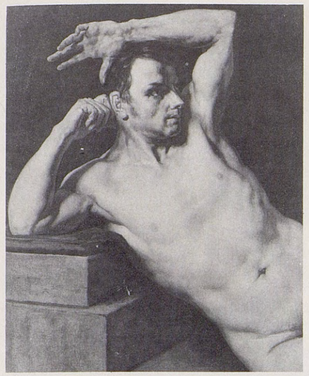
Aimable-Claude-Louis Pagnest (1790-1819)

Etude critique p. 271

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS



Cat. 128 *Torse d'homme, le bras gauche levé*
Huile sur toile, h. 0,990; l. 0,810
Collection particulière



129
TORSE D'HOMME, LE BRAS GAUCHE LEVÉ

Huile sur toile, h. 1,00; l. 0,80

Auteur inconnu

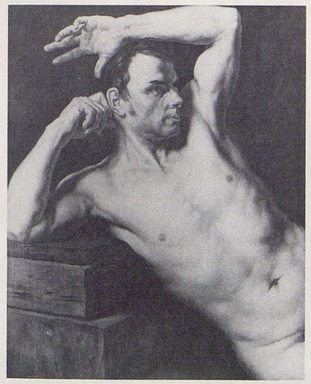
Copie de l'ouvrage de Pagnest, vainqueur du concours de torse à l'Ecole des beaux-arts en 1813 (128A).

HISTORIQUE: Vente Bodin, Drouot, Paris, 13 décembre 1922, nº 49. Adjugé 4000 francs. Collection duc de Trévise, Paris. La signature apocryphe h.d. mentionnée au catalogue de la vente n'est pas visible sur la photographie. Galerie Silvano Lodi, Munich.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 61 D.

Etude critique p. 270

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



130
TORSE D'HOMME, LE BRAS GAUCHE LEVÉ

Huile sur toile, h. 1,00; l. 0,80
Signature apocryphe en bas à gauche: *Th. Géricault*

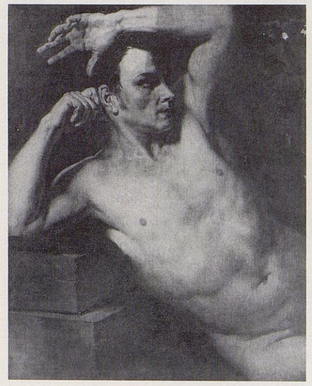
Auteur inconnu

Copie de l'ouvrage de Pagnest, vainqueur du concours de torse à l'Ecole des beaux-arts en 1813 (128A).

HISTORIQUE: Collection Lafargue vers 1946; acheté à Vinkin par Georges Renand en 1963; échangé par celui-ci contre un autre tableau.

Etude critique pp. 270, 272 fig. 228, 273

COLLECTION PARTICULIÈRE



131
TORSE D'HOMME, LE BRAS GAUCHE LEVÉ

Huile sur toile, h. 1,00; l. 0,80

Auteur inconnu

Copie de l'ouvrage de Pagnest, vainqueur du concours de torse à l'Ecole des beaux-arts en 1813 (128A).

HISTORIQUE: Don du peintre Poirson à l'Ecole des beaux-arts en 1880.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 61 E (ill. 61 A).

Etude critique p. 270

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS

132
TORSE D'HOMME, LE BRAS GAUCHE LEVÉ

Huile sur toile, h. 0,648; l. 0,546

auteur inconnu

Copie partielle de l'ouvrage de Pagnest, vainqueur du concours de torse à l'Ecole des beaux-arts en 1813 (128A). Une draperie a été ajoutée dans l'angle du coude droit.

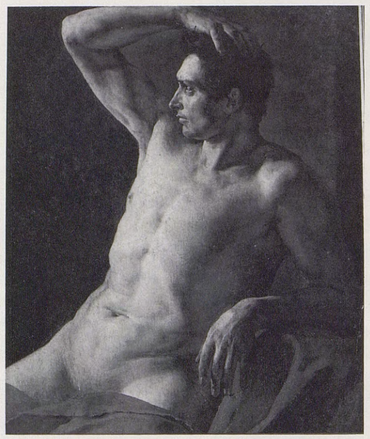
HISTORIQUE: Collection Walter Pach, USA.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Sterner, New York, 1936, nº 19.

BIBLIOGRAPHIE: W. Pach, *Géricault in America,* in *G.B.A.,* avril 1945, pp. 234, fig. 15, 235 – H. Wegener, *A study by Géricault,* in *The Brooklyn museum bulletin,* winter 1950, p. 14 – L. Eitner, *Géricault at Winterthur,* in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 257 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 61 A.

Etude critique p. 270

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



133
TORSE D'HOMME DE PROFIL, LE BRAS DROIT LEVÉ

Huile sur toile, * la vue: h. 0,976; l. 0,790

Il est assis, vu de trois quarts à gauche, la tête de profil, le bras droit levé, la main droite reposant sur la tête. Le bras gauche est posé sur un support recouvert d'une draperie rouge, la main gauche pendante. La draperie qui cache le sexe a été ajoutée. Concours de torse de 1812 à l'Ecole des beaux-arts, dont le vainqueur fut le peintre Forestier (133B).

HISTORIQUE: Ce tableau pourrait être celui qui a été proposé au Musée du Louvre en 1942 (lettre du 25 juin); la description paraît correspondre, mais la photographie n'existant pas au dossier des archives du Louvre, il n'est pas possible d'avoir une certitude. Par la suite, collection Georges Renand.

BIBLIOGRAPHIE: F. Lem, *A propos de Géricault,* in *Le Peintre,* 15 février 1963, p. 9, couverture (ill.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 61 F (ill. 61E).

Etude critique p. 274

COLLECTION PARTICULIÈRE

133A
ACADEMIE D'HOMME EN BUSTE

Léon Cogniet (1794-1880)
Huile sur toile, h. 0,28; l. 0,38

Etude critique p. 274

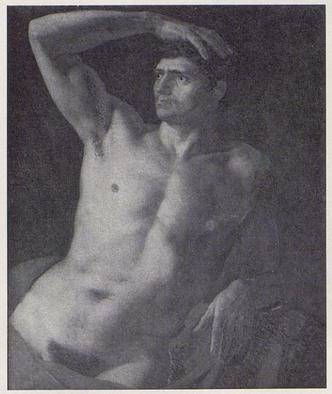
MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ORLÉANS

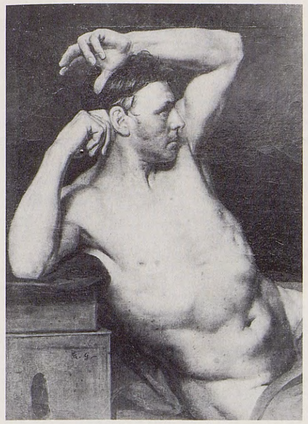
133B
TABLEAU AYANT GAGNÉ LE PRIX DU CONCOURS DE BUSTE EN 1812

Henri Joseph de Forestier (1787-1872)

Etude critique p. 274

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS





134
TORSE D'HOMME, LE BRAS GAUCHE LEVÉ

Huile sur toile, h. 1,06; l. 0,815
Monogramme apocryphe en bas à gauche: *T.G.*

Auteur inconnu

Au dos de la toile originale, au crayon, dans un graphisme imitant celui du monogramme peint, l'inscription T. Géricault.
Faussement attribué à Géricault, ce tableau est dû à un élève participant au concours de torse de 1817 à l'Ecole des beaux-arts.

HISTORIQUE: Don Guéritault, au Musée de Poitiers, en 1905.

BIBLIOGRAPHIE: H. Perrault, *Catalogue illustré, Musée de Poitiers,* Poitiers, 1930, nº 386 – P. Dubaut, *Les dessins de Géricault,* Dibutade I, fasc.sp. *Bulletin des amis du Musée de Poitiers,* 1954, pp. 45/46, fig. 27 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris 1962, p. 237 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 61 C. (ill.).

Etude critique pp. 272 fig. 222, 274

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, POITIERS (Inv. 905.2.1.)

135
ÉTUDE DE TORSE

Huile sur toile, h. 0,470; l. 0,400

134A
TABLEAU AYANT GAGNÉ LE PRIX DU CONCOURS DE TORSE EN 1817

Henry Serrur (1794-1865)

Etude critique p. 274

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS

auteur inconnu

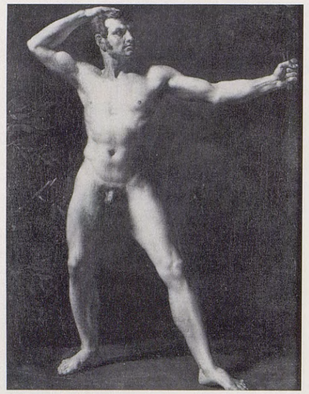
Le visage de profil à droite, le buste de trois quarts.

HISTORIQUE: Première vente Manzi, Galerie Manzi, Paris, 13/14 mars 1919; nº 109; comme «Ecole moderne». Adjugé 2000 francs sur demande de 500. Louis Dimier écrit ceci à propos de ce tableau: «Voici un petit torse d'homme fort beau que nous vîmes passer à la vente Manzi en 1919 où il fit plus de 3000 francs. Il les valait. Il en a fait 500 cette fois faute d'amateurs assez décidés pour en pénétrer l'excellence. Me Couturier l'a vendu le 20 février sous le nº 7. On l'attribuait à Géricault de qui il n'est certainement pas. J'en ai autrefois cherché l'auteur, et me suis arrêté à Pagnest sur la vue d'une académie signée que je rencontrai chez ce regretté M. Alexis Godillot fort semblable par l'exécution. Quel que soit le maître, l'ouvrage est beau et digne d'être retenu.» Vérification faite, il y a bien eu une vente à l'hôtel Drouot à cette date, mais pas sous le ministère de maître Couturier et il n'y figure pas de Géricault; il ne semble pas y avoir de vente qui corresponde à ce que dit Dimier.

BIBLIOGRAPHIE: L. Dimier, *Tableaux qui passent,* in *Beaux-Arts,* 20 avril 1930, p. 17 (ill.).

Etude critique p. 274

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



136
ACADÉMIE D'HOMME DEBOUT DANS LA POSITION DE L'ARCHER

Huile sur toile, h. 0,810; l. 0,640

auteur inconnu

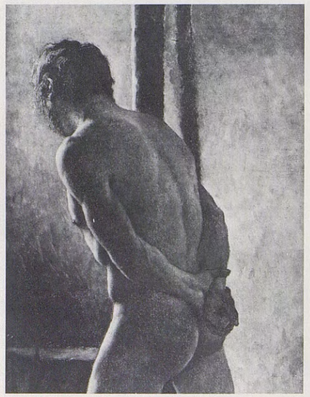
Vu de face, les jambes écartées, la tête tournée de profil à droite; le bras droit plié. La main droite reposant sur la tête, le bras gauche tendu, la main gauche serrant une corde accrochée à un anneau.

HISTORIQUE: Don anonyme au Musée de Montauban avant 1885.

BIBLIOGRAPHIE: *Guide du Musée Ingres,* n° sp. *Bulletin du Musée Ingres,* 1959, p. 21 – D. Ternois, *Montauban – Musée Ingres, Peintures, Ingres et son temps,* Paris, 1965, n° 134, (ill.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 125 (ill.).

Etude critique p. 275

MUSÉE INGRES, MONTAUBAN (Inv. 885.3)



137
HOMME NU VU DE DOS

Huile sur toile, h. 0,495; l. 0,381

Auteur inconnu

Vu de trois quarts dos vers la gauche, les mains croisées derrière le dos, le visage barbu en profil perdu, porte des favoris. Derrière, un poteau.

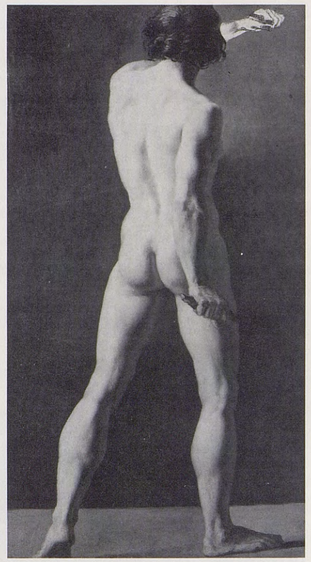
HISTORIQUE: Publié en 1945 par Walter Pach avec la localisation erronée: Corcoran Gallery of Art, Washington. D'après P. Grunchec (1978), a été dans la collection Julius Oehome; N° 90 (Manner of Géricault) vente Christie, New York, 28 octobre 1981, qui indique en plus comme ancien propriétaire Knoedler and C°.

EXPOSITIONS: D'après le catalogue de la vente chez Christie, New York, en 1981, aurait été exposé à la Corcoran Gallery et au Springfield Museum.

BIBLIOGRAPHIE: A. Brusman, *Reviewing the romantic revolt,* in *Art News,* 25 février 1939, p. 16 – W. Pach, *Géricault in America,* in *G.B.A.,* avril 1945; pp. 234 (ill.), 239 – L. Eitner, *Deux œuvres inconnues de Géricault,* in *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts,* juin 1953, p. 56, note 4 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 118 (ill.).

Etude critique p. 275

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



138
ACADÉMIE D'HOMME DEBOUT, VU DE DOS

Huile sur toile, h. 0,675; l. 0,370

Auteur inconnu

En pied, les jambes écartées, le bras droit le long du corps, la main droite serrant un objet, le bras gauche levé à la hauteur du visage, le poing fermé. La main gauche est seulement esquissée.

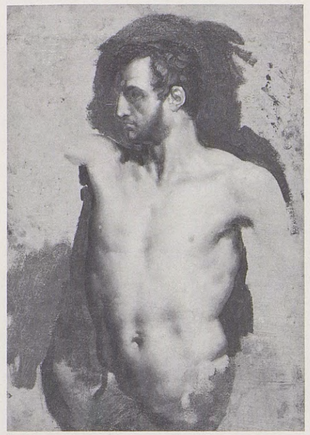
HISTORIQUE: Donné à la Tate Gallery en 1919 par Lady Holroyd, selon le souhait de Sir Charles Holroyd. Transféré à la National Gallery de Londres en 1956.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 10.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Deux œuvres inconnues de Géricault,* in *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts,* juin 1953, p. 56, note 4 – M. Davies, *National Gallery catalogues, French school,* Londres, 1970, n° 3391 – *National Gallery Illustrated General Catalogue,* Londres, 1973, p. 259, n° 3391 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 122 (ill.).

Etude critique p. 275

NATIONAL GALLERY, LONDRES



139
TORSE D'HOMME

Papier marouflé sur toile, h. 0,470; l. 0,362

Auteur inconnu

Le visage de profil à gauche. L'étude est inachevée, les bras n'ayant pas été peints; le fond n'a été exécuté que sur les contours et derrière la tête.

HISTORIQUE: Exposé en 1968 à la Shepherd Gallery avec, comme provenance, collections Luce, Paris; David Daniels.

EXPOSITIONS: *The non-dissenters,* Shepherd Gallery, New York, 1968, n° 33, (ill.).

Etude critique p. 275

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

140
ACADÉMIE D'HOMME A GENOUX, VU DE DOS

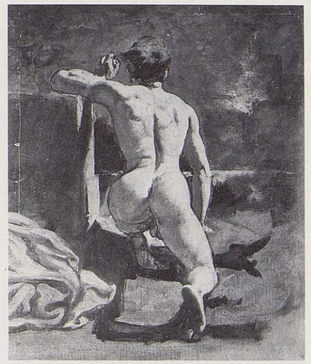
Huile sur toile, h. 0,650; l. 0,550

Auteur inconnu

Le bras droit pendant le long du corps, le bras gauche replié posé sur deux blocs superposés. A gauche, une draperie. Fond de paysage indistinct.

HISTORIQUE: Proposé comme une variante du numéro 6 de Clément, non retrouvé. Galerie Siot-Deauville, Paris, vers 1926. Vente Hôtel Rameau, Versailles, 20 novembre 1960, n° 78.

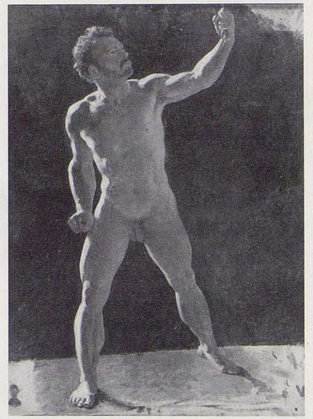
EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, h.c. – *Figures nues de l'école française,* Charpentier, Paris, 1953, n° 89 (ill.).



BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 209 (ill.).

Etude critique p. 275

COLLECTION PARTICULIÈRE



141
ACADÉMIE D'HOMME DEBOUT

Papier marouflé sur toile, h. 0,910; l. 0,685

Auteur inconnu

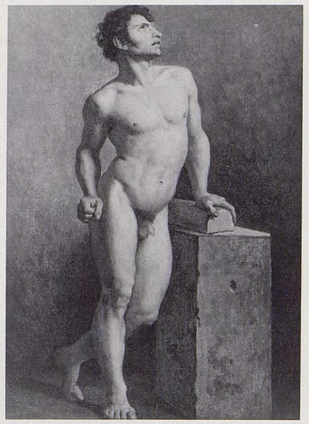
Vu de face, la jambe gauche en arrière, le bras droit le long du corps, poing serré, le bras gauche levé, la main accrochée à un anneau de corde, le visage levé tourné vers la droite. La lumière vient de gauche.

HISTORIQUE: Legs Granet au Musée d'Aix-en-Provence en 1849.

BIBLIOGRAPHIE: E. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'école française, I,* Paris, 1882, p. 640 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], p. 165 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 124 (ill.).

Etude critique p. 275

MUSÉE GRANET, AIX-EN-PROVENCE



142
ACADÉMIE D'HOMME DEBOUT

Huile sur toile, h. 0,800; l. 0,580

Auteur inconnu

Le visage tourné vers la droite, le corps légèrement de trois quarts. Le poing droit est serré sur la hanche, la main gauche s'appuie sur un demi-cylindre de bois. La jambe gauche est pliée, le pied en arrière.

HISTORIQUE: Publié en 1978.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 117 (ill.)

Etude critique p. 275

COLLECTION PARTICULIÈRE

143
ACADÉMIE D'HOMME ASSIS

Huile sur toile, h. 0,648; l. 0,810

Auteur inconnu

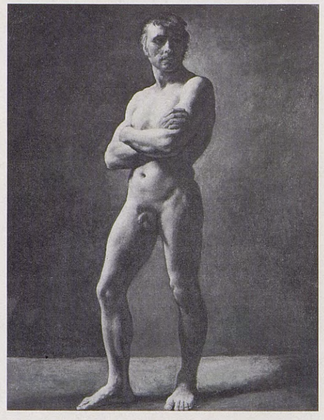
Tourné vers la droite, la jambe droite allongée, la jambe gauche repliée, sur laquelle s'appuie le bras gauche soutenant la tête penchée. La main droite s'appuie sur un rocher. Le visage est émacié, imberbe, aux cheveux bruns. La pose rappelle certains dessins du «Père» dans le *Radeau de la Méduse*. Paysage au fond à droite, avec soleil couchant sur fond de montagnes; bord de mer.

HISTORIQUE: Collection Charles Cournault, Malzéville.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *La collection Charles Cournault,* in *B.S.H.A.F.,* 1978, p. 261, fig. 24.

Etude critique p. 275

COLLECTION PARTICULIÈRE



144
ACADÉMIE D'HOMME DEBOUT, LES BRAS CROISÉS

Huile sur toile, h. 0,800; l. 0,630

Auteur inconnu

Légèrement tourné vers la gauche, les jambes un peu écartées, la tête de face. Tout le côté gauche du corps reste dans l'ombre.

HISTORIQUE: Collection Pierre Dubaut, Paris, qui le prête à une exposition en 1963.

EXPOSITIONS: *Figures nues de l'Ecole française,* Charpentier, Paris, 1953, nº 90 – *Delacroix, ses maîtres, ses amis, ses élèves,* Bordeaux, 1963, nº 281.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 62 (ill.) – L. Eitner, *The literature of art,* in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 206.

Etude critique p. 275

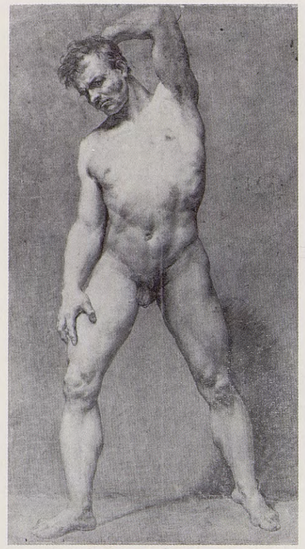
SITUATION ACTUELLE INCONNUE

145
ACADÉMIE D'HOMME DEBOUT

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier brun, h. 0,585; l. 0,320

Auteur inconnu

De face, les jambes largement écartées, le bras droit le long du corps, la main reposant sur la cuisse; le bras gauche levé et replié, la tête penchée vers la gauche.

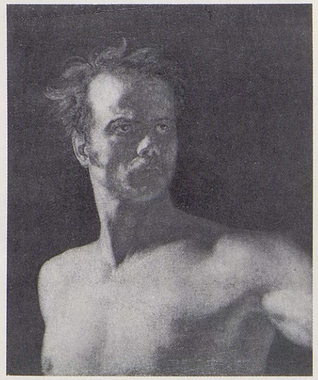


HISTORIQUE: Vente Christie, Londres, 5 juillet 1968, nº 24, avec, comme provenance, Dr Paul Gachet; Altarriba. Adjugé 240 guinées à Nicholls.

BIBLIOGRAPHIE: *On exhibition,* in *Studio International,* janvier 1967, p. 48, fig. 5.

Etude critique p. 275

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



145bis
HOMME NU EN BUSTE

Toile, h. 0,640; l. 0,53

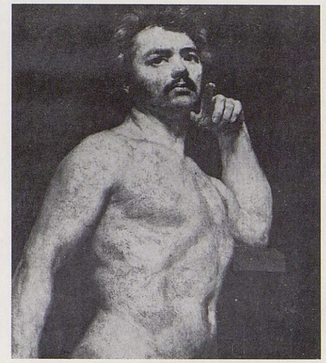
Auteur inconnu

Le buste de face, nu, le visage tourné vers la droite. Il porte une moustache et des cheveux ébouriffés.

HISTORIQUE: On a rapproché ce tableau de Clément 123, mais les dimensions ne concordent pas (0,46 × 0,38). Entré au Musée Pouchkine en 1925.

BIBLIOGRAPHIE: Aragon, *Géricault et Delacroix,* in *Les Lettres Française,* 21 janvier 1954, p. 1 – *Catalogue du Musée Pouchkine,* Moscou, 1956, p. 11, nº 69, pl. 69 (coul.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 319 – *Musée Pouchkine,* Moscou, 1957, p. 58, nº 922, (ill.) – R. Lebel, Paris, s.d., [1960], p. 16 note 37 – *Musée Pouchkine, catalogue de la galerie de tableaux,* p. 82, nº 922, (ill.) – V.N. Prokofiev, *Géricault par lui-même et par ses amis,* Moscou, 1962, p. 33 (ill.) – V.N. Prokofiev, Moscou, 1963, face p. 48 (coul.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 345.

MUSÉE POUCHKINE, MOSCOU



146
TORSE D'HOMME NU

Huile sur toile, h. 0,360; l. 0,320

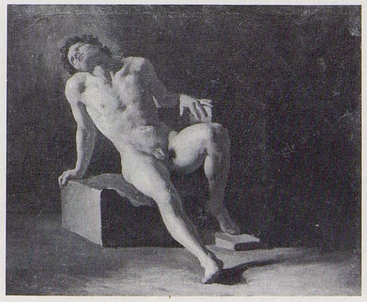
Auteur inconnu

Tourné de trois quarts à droite, le visage de face, le bras droit pendant, le bras gauche plié, la main à hauteur de la mâchoire.

HISTORIQUE: Vente tableaux anciens et modernes, Marseille, 13 décembre 1958, nº 119, avec une expertise de Pierre Dubaut.

Etude critique p. 275

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



147
ACADÉMIE D'HOMME ASSIS

Papier marouflé sur toile, h. 0,250; l. 0,300

Auteur inconnu

Assis sur un bloc de bois, appuyé sur la main droite, la tête renversée en arrière sur l'épaule droite, le bras gauche reposant sur un autre bloc de bois. La jambe droite en avant, l'autre étant repliée.

HISTORIQUE: D'après le catalogue de la collection Bühler: collections Jacques Lipchitz, Paris et New York, Hans E. Bühler, Winterthur. Vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, nº 7.

EXPOSITIONS: *Europäische Meister,* Kunstmuseum, Winterthur, 1955, nº 93.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Winterthur, 1956, nº 5 (ill.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 121 (ill.).

Etude critique p. 275

COLLECTION PARTICULIÈRE

148
HOMME NU AU GLAIVE

Huile sur toile, h. 0,747; l. 0,592
Sur le châssis, au dos, cachet de cire rouge A. H.

Auteur inconnu

Debout, il tient un glaive de la main droite, la main gauche retenant un manteau sur l'épaule.

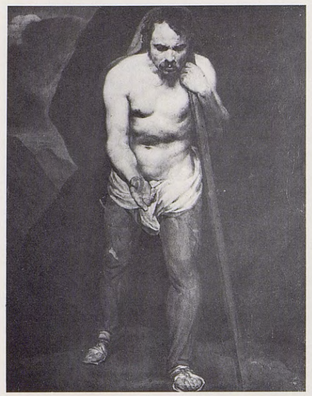
HISTORIQUE: Collection Ackermann, Paris, 1912. Selon Ackermann, aurait été acheté par les frères Fréret (conversation avec Ackermann notée le 12 décembre 1924 par le duc de Trévise; dossier Géricault, Archives de la Sauvegarde de l'art français); collection Richard Goetz. Vente de tableaux modernes, Charpentier, Paris, 13 juin 1958, nº 79. Vente Christie, Londres, 6 décembre 1968, nº 43, avec comme provenance: Foinard, Richard Goetz; Arthur Tooth and Sons Ltd.; the Hon. Henry Blakeman. Adjugé 1900 guinées à Aubry, le tableau était accompagné de deux certificats de Pierre Dubaut et F. H. Lem. Hôtel des ventes Vernon (Eure), 1er mai 1983.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gurlitt, Berlin, 1907, nº 12 – *Centennale de l'art français,* Institut français, Saint-Pétersbourg, 1912, nº 271.

BIBLIOGRAPHIE: *Article en russe,* in *Apollon,* 1912, nº 4, face p. 20 (ill.) – L. Hautecœur, *L'exposition centennale de peinture française,* in *Les Arts,* septembre 1912, p. 26.

Etude critique p. 275

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



149
ACADÉMIE D'HOMME APPUYÉ SUR UN BATON

Huile sur toile, h. 0,750; l. 0,570

Auteur inconnu

De face, le corps légèrement penché en avant, la main droite tendue, la main gauche tenant un bâton à la hauteur de l'épaule. La draperie et le pantalon ont été ajoutés. Fond de montagnes.

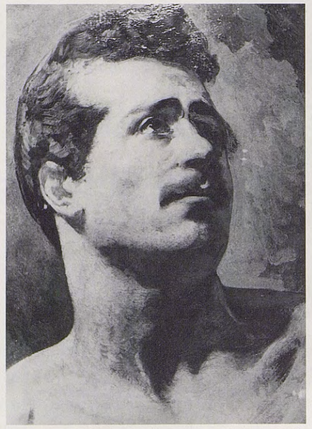
HISTORIQUE: Collection Rocamir. Acheté en 1841 par la Ville de Perpignan.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962/1963, nº 21; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, nº 24.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 120 (ill.).

Etude critique p. 275

MUSÉE HYACINTHE RIGAUD, PERPIGNAN



150
TÊTE D'HOMME

Bois, h. 0,520; l. 0,435

Auteur inconnu

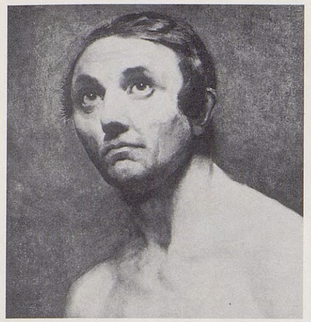
Tournée de trois quarts vers la droite, les yeux levés vers le ciel.

HISTORIQUE: Legs Dumont en 1926 au Musée d'Amiens.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris 1978, nº A 127 (ill.).

Etude critique p. 275

MUSÉE DE PICARDIE, AMIENS



151
TÊTE D'HOMME

Papier marouflé sur toile, h. 0,480; l. 0,430

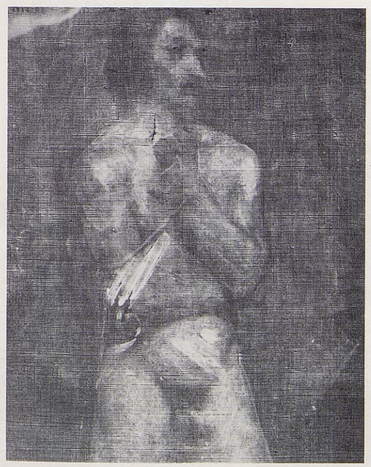
Auteur inconnu

Le visage légèrement tourné vers la gauche, les yeux levés au ciel.

HISTORIQUE: Vente Lempertz, Cologne, 26-28 novembre 1970, nº 577.

Etude critique p. 275

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



152
ACADÉMIE D'HOMME

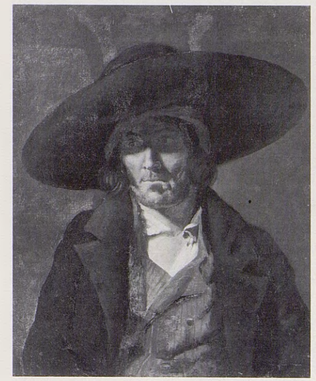
Huile sur toile, h. 0,810; l. 0,645

Il est entièrement nu de face, les jambes écartées repliant ses deux bras sur sa poitrine, une main dans l'autre et tournant la tête vers la droite de telle sorte qu'elle est vue de profil. Peint au-dessous du *Portrait de Vendéen* (152A) et visible par photographie aux rayons X.

HISTORIQUE: Voir 152A.

Etude critique p. 275

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 1938-I)



152A
PORTRAIT DE VENDÉEN

Huile sur toile, h. 0,810; l. 0,645
Photo infra-rouge.

HISTORIQUE: Acquis par le Musée du Louvre d'un collectionneur privé en 1938.

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 1938-1)

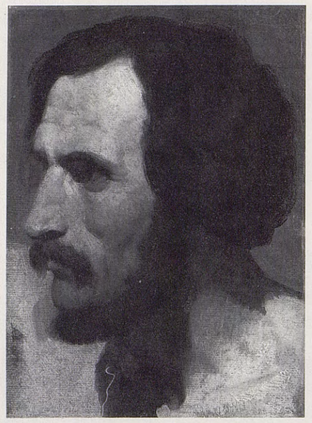
152B
SOLDAT MORT

pour lequel a posé Gerfard. Détail du Radeau de la Méduse

Géricault

Etude critique p. 275

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS



153
TÊTE D'HOMME

Papier vergé marouflé sur toile, h. 0,260; l. 0,192
Au revers, cachet de la collection Pierre Dubaut.

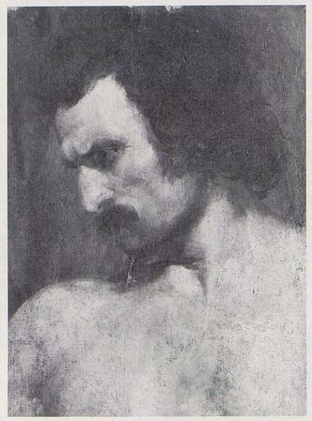
Auteur inconnu

De profil à gauche, d'après le modèle Gerfard.

HISTORIQUE: Collection Eugène Blot.

Etude critique p. 275

COLLECTION PARTICULIÈRE



154
TÊTE D'HOMME DE PROFIL

Huile sur toile, h. 0,610; l. 0,480

Auteur inconnu

La tête est vue de profil à gauche. Cheveux et moustache noirs. Sourcils froncés. On voit également le haut du buste. Le modèle qui a posé pour cette étude était Gerfard et non Pékota comme l'indique P. Ingelrans dans sa notice sur le Musée de Rochefort.

HISTORIQUE: Collection Fiocchi. Acquis par la Ville de Rochefort en 1859.

BIBLIOGRAPHIE: P. Ingelrans, *Notice des peintures, Musée de Rochefort,* Rochefort, 1905, nº 86 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237.

Etude critique p. 275

MUSÉE MUNICIPAL DES BEAUX-ARTS, ROCHEFORT-SUR-MER (Inv. 97)

155
ACADÉMIE D'HOMME ASSIS

Huile sur toile, h. 0,785; l. 0,645
Signature apocryphe en bas à gauche: *Th. Géricault*

Auteur inconnu

Assis sur un tabouret à modèle, la jambe gauche tendue, la jambe droite repliée, le pied sur un bloc de bois. Le bras droit plié reposant sur un coussin, la main pendante; le bras gauche tendu, la main ouverte. La tête est vue de profil à droite. Cheveux, favoris et moustache noirs. Le modèle qui a posé est Gerfard.

HISTORIQUE: D'après le catalogue du Musée publié en 1969, collection P. Fiorentini; acquis en 1879.

BIBLIOGRAPHIE: Catalogue du musée, 1938, nº 69 – Catalogue of paintings (Musée de Varsovie), Foreign Schools, I, 1969, nº 409 – Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 119 (ill.)

Etude critique p. 275

MUZEUM NARODOWE, WARSZAWIE (VARSOVIE) (Inv. 221)

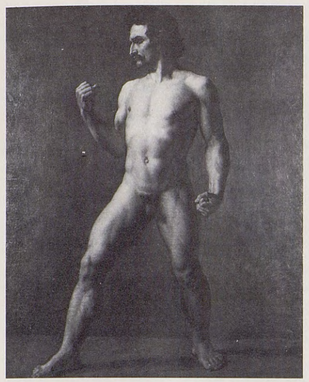
156
ACADÉMIE D'HOMME

Huile sur toile

Auteur inconnu

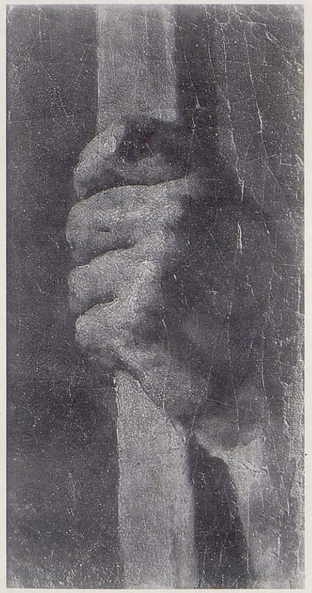
Il est debout, le buste de trois quarts, la tête de profil à gauche, campé et serrant les poings dans une position analogue à celle d'un boxeur. Le modèle est Gerfard.

HISTORIQUE: Photo Archives de la fondation Wildenstein.



Etude critique p. 275

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



157
ÉTUDE DE MAIN GAUCHE TENANT UN BÂTON

Toile marouflée sur bois, * tableau: h. 0,326; l. 0,152

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, nº 1.

BIBLIOGRAPHIE: A. Personnaz et G. Bergès, *Le Musée de Bayonne,* Paris, 1925, p. 20 – A. Personnaz, *Catalogue sommaire du Musée Bonnat,* Paris, 1930, nº 790 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 134 (ill.).

Etude critique p. 275

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (LB 1038)

158
ÉTUDE DE MAIN DROITE ATTRAPANT UNE MOUCHE

Huile sur toile, h. 0,255; l. 0,375

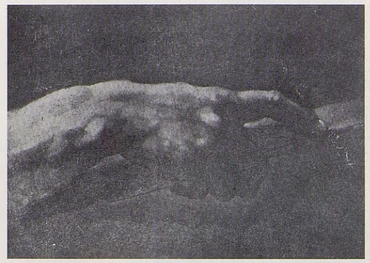
Auteur inconnu

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

BIBLIOGRAPHIE: Personnaz, *Catalogue sommaire du Musée Bonnat,* Paris, 1930, nº 791 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 135 (ill.).

Etude critique p. 275

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (LB 1040)



159
ÉTUDE DE MAIN DROITE TENANT UN BÂTON

Huile sur toile, h. 0,245; l. 0,345

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Collection Alain Delon, Paris, Vente Galliera, Paris, 28 novembre 1971, nº 14. Retiré de la vente.

Etude critique p. 275

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

160
MAIN GAUCHE

Huile sur toile, h. 0,290; l. 0,220

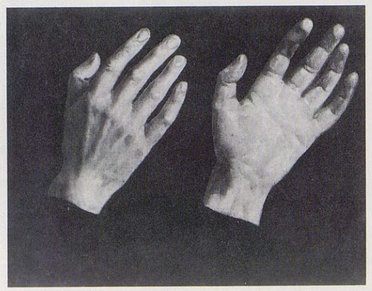
Auteur inconnu

HISTORIQUE: D'après le propriétaire, proviendrait de la collection Alexandre Colin.

BIBLIOGRAPHIE: D. Aimé-Azam, Paris, 1956, face pp. 64 (ill.), 179, 342 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 139 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 194, 363 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 133 (ill.).

Etude critique p. 275

COLLECTION PARTICULIÈRE



161
DEUX MAINS

Huile sur toile, h. 0,320; l. 0,400

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Collection Masson, 1924; collection Jacques Lipchitz.

EXPOSITIONS: *Les mains et les pieds dans l'art à travers les âges,* Sambon, Paris, 1924, n° 114 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 6, pl. IV – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 7.

BIBLIOGRAPHIE: D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 342 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 363 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 131 (ill.).

Etude critique p. 275

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

162
ÉTUDE DE MAIN DROITE

Huile sur toile, h. 0,270; l. 0,240

Auteur inconnu

HISTORIQUE: D'après Antonio del Guercio, qui le publie en 1963, collection privée, Lyon; collection G. Testori, Novate.

BIBLIOGRAPHIE: A. del Guercio, Milan, 1963, p. 139, fig. 4 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 132 (ill.).

Etude critique p. 275

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

163
LA MAIN GAUCHE DE GÉRICAULT

Pierre noire, sanguine et aquarelle, h. 0,225; l. 0,295
Inscription en haut à droite: *Géricault;* en bas à gauche: *Le n° 177 du catalogue de M. Clément;* en bas à droite: *La main de Géricault. Il fit ce dessin étant alité pendant sa dernière maladie – le trait au crayon a été tracé en suivant les contours de la main, placée à plat sur le papier blanc. (Lehoux).*

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Lehoux. Don Lehoux au Musée du Louvre en juillet 1882.

EXPOSITIONS: *La jeunesse des romantiques,* Maison de Victor Hugo, Paris, 1927, n° 1278 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit Palais, Paris, 1936, n° 292 – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zürich, 1937, n° 124 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971/1972, n° 125 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mai 1867, p. 479 note 1; dessins n° 161 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 260 note 1; dessins n° 177 – H. de Chennevières, *Les dessins du Louvre,* II, Paris, s.d., [1883], s. p., pl. II – *Catalogue sommaire des dessins, Louvre,* Paris, s. d., p. 132, n° 2101 – Vte Both de Tauzia, *Deuxième notice supplémentaire des dessins, Louvre,* Paris, 1888, p. 133, n° 2101 – J. Guiffrey et P. Marcel, *Inventaire général des dessins, Louvre, V,* Paris, 1910, n° 4187 (ill.) – U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon, XIII,* Leipzig, 1920, p. 460 – Duc de Trévise, *Devant la mort de Géricault,* in *Le Figaro,* 26 janvier 1924 – P. Adry, *L'exposition de Géricault,* in *Le Gaulois,* 17 mai 1924, p. 3 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], face p. 168 (ill.) – Duc de Trévise, *Théodore Géricault,* in *The Arts,* octobre 1927, p. 191 – C. Martine, Paris, 1928, n° 8 (coul.) – P. Courthion, *Passage de Géricault,* in *Minotaure,* mai 1939, p. 24 (ill.) – P. Courthion, Genève, 1947, p. 258 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 284, 286 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 152, fig. 100 – V. N. Prokoviev, Moscou, 1963, p. 245 (ill.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 302, 306, 308 – L. Johnson, *Géricault in Los Angeles,* in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 773 – M. Young, *Homage to Géricault,* in *Apollo,* décembre 1971, p. 509, fig. 3 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 470, n° 177 – R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 178 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 279, 288, fig. 223.

Etude critique p. 275

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 1397)

164
ÉTUDE DE BRAS ET DE MAINS

Mine de plomb, h. 0,204; l. 0,142

Une main gauche serrée, poing levé. Une main gauche grattant une surface. Etude de bras droit pendant, la main posée sur un support. Le recto sera catalogué dans un tome suivant.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

Etude critique p. 275

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 736 v°)

165
ÉTUDE DE BRAS DROIT ET DE MAIN GAUCHE

Pierre noire, h. 0,326; l. 0,215

Auteur inconnu

Annoté en haut à gauche: *Géricault,* et en dessous, d'une autre main: «Dessin rare de Théodore Géricault, auteur du naufrage de la Méduse. Ce peintre est né le 21 septembre 1791 et mort à Paris en 1823». Le verso sera catalogué dans un tome suivant.

Le modèle est une femme.

Etude critique p. 275

ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD

166
MAIN TENANT UNE PIERRE

Plume sur papier, h. 0,052; l. 0,035

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Donné collé sur une même feuille, avec deux dessins représentant des lions, par un inconnu au Musée d'Alençon.

BIBLIOGRAPHIE: *Catalogue du Musée d'Alençon,* 1909, p. 39, n° 150.

Etude critique p. 275

MUSÉE DE PEINTURE ET DENTELLE D'ALENÇON

167
NEUF ÉTUDES DE MAIN ET UNE TÊTE

Mine de plomb, h. 0,200; l. 0,285

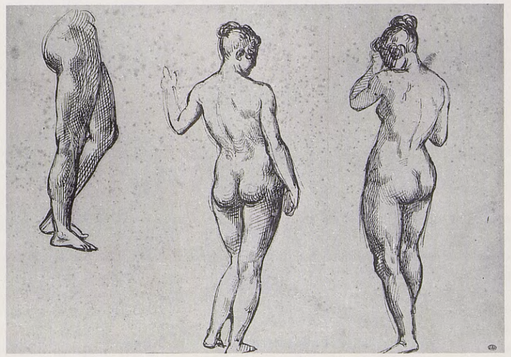
Auteur inconnu

Disposées selon la largeur de la feuille, neuf études de mains droites ou gauches autour de la tête couchée d'un homme portant moustache, les yeux clos, vue de profil à gauche.

HISTORIQUE: Indiqué comme provenant de Pierre Dubaut à la vente chez Sotheby, Londres, 5 juillet 1979, n° 405.

Etude critique p. 275

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



168
ÉTUDES DE FEMME NUE

Plume, h. 0,213; l. 0,307
Cachet de l'Ecole des beaux-arts

A gauche, les jambes seules, de profil, jusqu'à la taille; au centre, de dos, le bras droit pendant, le bras gauche plié et relevé; à droite, toujours de dos, mais tournée de trois quarts vers la gauche, la main gauche portée au front. Le modèle porte un chignon relevé sur le sommet du crâne, des boucles entourant le visage.

HISTORIQUE: Vente Alexandre Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, n° 41. Adjugé 23 francs. Vente [Destailleur], Drouot, Paris, 27/28 avril 1866, n° 80. Adjugé 19 francs. Collection Armand Valton. Don de Mme Valton à l'Ecole des beaux-arts en 1908.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 94 – *David, Ingres, Géricault et leur temps,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1934, n° 94 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit Palais, 1936, n° 600 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 116 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971/1972, n° 50 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985/1986, n° 16 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: R. Regamey, Paris, 1926, pl. 37 – C. Martine, Paris, 1928, n° 41 (ill.) – L. Eitner, *Géricault at Winterthur,* in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 259 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 145, fig. 49.

Etude critique p. 276

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS (Inv. 971)

169
FEMME NUE ASSISE

Mine de plomb, h. 0,183; l. 0,238

De profil, appuyée sur la main gauche, le bras droit levé cachant le visage et reposant sur le front. Dans le sens de la hauteur, un buste de femme nue esquissé. Au recto, une étude pour le *Radeau de la Méduse,* reproduite dans L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa,* 1972, fig. 37.

HISTORIQUE: D'après L. Eitner, collection Aubry.

Etude critique p. 276

COLLECTION PARTICULIÈRE

170
ÉTUDE DE FEMME NUE

Calque de 169. Avec variantes. Le trait est plus appuyé, le modelé est plus poussé; il est possible aussi que l'original ait perdu de sa vigueur.

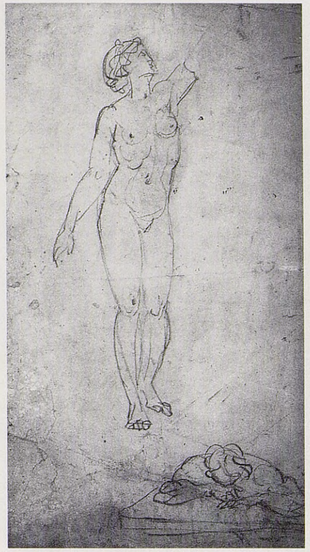
HISTORIQUE: Calque d'Alexandre Colin. Mine de plomb, h. 0,185; l. 0,227. Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8/9 février 1876, partie du n° 30.

Etude critique p. 276

COLLECTION PARTICULIERE

171
ÉTUDE DE FEMME NUE

Pierre noire, h. 0,330; l. 0,195



Auteur inconnu

Elle est vue debout, de face, le bras droit le long du corps, le bras gauche (inachevé) levé, le visage de profil à droite. En bas à droite, un homme nu, la tête dans ses bras posés sur une table.

HISTORIQUE: En 1976, dans la collection Herbert E. Feist; New York.

Etude critique p. 276

COLLECTION PARTICULIÈRE

172
DEUX JEUNES FEMMES

Plume, h. 0,307; l. 0,203
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Elles sont debout, appuyées contre un mur, les mains derrière le dos; l'une d'elles a le buste nu.

HISTORIQUE: Collection Alexandre Colin. Vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, n° 52. Adjugé 20 francs. Collection His de La Salle. Reproduit par Clément en 1867 dans la *Gazette des Beaux-Arts,* mais non inclus dans le catalogue. Collection Armand Valton. Don de Mme Valton à l'Ecole des beaux-arts en 1907.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 95 – *Desenul Francez un secolele al XIX^lea^ si al XX^lea^,* Muzeul Toma Stelian, Bucarest, 1931, n° 156 – *David, Ingres, Géricault et leur temps,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1934, n° 111 – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zurich, 1937, n° 133 – *Meisterwerke aus Frankreichs Museen,* Albertina, Vienne, 1950, n° 163 – *De Watteau à Cézanne,* Musée d'Art et d'Histoire, Genève, 1951, n° 134.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mai 1867, pp. 461 (ill.), 463, note 1 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 218, note 1 – R. Rey, *Géricault,* in *L'Art et les artistes,* avril 1924, p. 264 (ill.) – L. Rosenthal, *La place de Géricault dans la peinture française,* in *La Revue de l'Art,* juin 1924, p. 57 (ill.) – *Die Géricault-Ausstellung in Paris,* in *La revue*

rhénane, juillet 1924, p. 597 (détail) – C. Martine, Paris, 1928, n° 28 (ill.) – *Des maîtres de David aux élèves d'Ingres,* in *Bulletin de l'art,* mai 1934, p. 197 (ill.) – Al. del Guercio, Milan, 1963, p. 143, fig. 37.

Etude critique p. 276

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS (Inv. 970)

172A
FAC-SIMILÉ DE 172 PUBLIÉ PAR CLÉMENT

dans Gazette des Beaux-Arts, mai 1867, p. 461.

Etude critique p. 276

172B
ÉTUDES DE DEUX FEMMES, HOMME NU

Calque de 172 et d'un autre dessin.

HISTORIQUE: Calque d'Alexandre Colin. Plume, h. 0,193; l. 0,185. Vente

après décès, Drouot, Paris, 8/9 février 1876, partie du n° 30.

Etude critique p. 276

COLLECTION PARTICULIÈRE

173
ACADÉMIE D'HOMME

Pierre noire et estompe, h. 0,259; l. 0,360
Annoté en bas au centre sur le montage: *t: Géricault*

Il est assis, la tête penchée à gauche, la main droite posée sur le genou gauche, le bras gauche en arrière. La feuille a été déchirée dans le coin inférieur droit et collée sur un support.

HISTORIQUE: Collection Eudoxe Marcille.

Etude critique p. 276

COLLECTION PARTICULIÈRE

174
ACADÉMIE D'HOMME

Mine de plomb, h. 0,424; l. 0,284
Inscription à gauche au milieu «des nouvelles de ton frère»

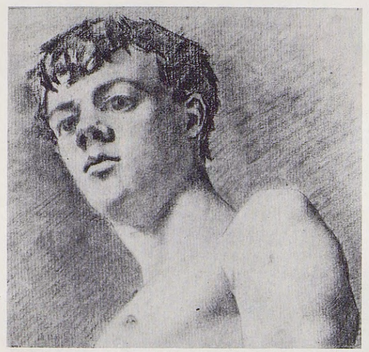
Auteur inconnu

Il est vu les jambes écartées, de profil, la jambe gauche portée en avant, le torse de trois quarts, les bras repliés au-dessus de la tête.

HISTORIQUE: Photo Archives Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 276

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



175
TÊTE DE JEUNE HOMME

Pierre noire, h. 0,135; l. 0,137
Cachets de la collection Paul Fourché et du Musée d'Orléans

Auteur inconnu

Vue presque de face, en trois quarts à gauche. Lumière venant de gauche.

HISTORIQUE: Collections Galichon; Paul Fourché. Legs Paul Fourché en 1922 au Musée d'Orléans.

Etude critique p. 276

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ORLÉANS (Inv. 740J)

176-229
CARNET ZOUBALOFF (premier partie)

Etude critique pp. 248, 249, 277-280

176
ÉTUDES D'APRÈS L'ANTIQUE ET LES MAÎTRES

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

En haut à gauche, un personnage de profil tiré du *Sacrement de l'Ordination* de Poussin (2e série des «Sacrements»); les mains ont été ajoutées par l'artiste. Les autres personnages sont copiés de *Moïse change en serpent la verge d'Aaron* de Poussin (cf. Landon, *Annales,* 2e coll., part. anc., II, pl. 3, ou *Vie et œuvre de Poussin,* IV, pl. 13). Au centre du groupe, un personnage composite inspiré de *Julien de Médicis* et du prophète *Isaïe* de Michel-Ange.
Au registre inférieur, une procession en frise, à l'occasion sans doute d'une cérémonie funèbre. Les corps nus de deux jeunes gens sont portés par quatre personnages, précédés par des prêtres; plusieurs hommes suivent, dont un sacrificateur menant un taureau. Il pourrait s'agir des funérailles d'Etéocle et de Polinice (Eschyle, *Les sept chefs devant Thèbes*).

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 1

177
ÉTUDES D'APRÈS L'ANTIQUE

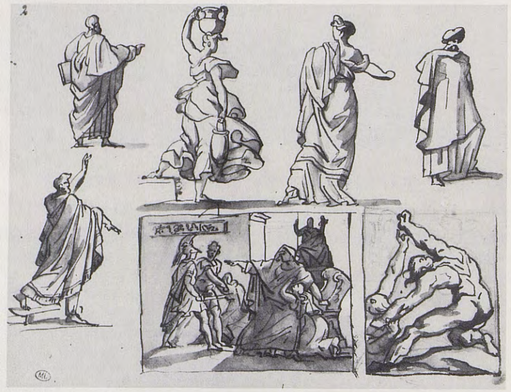
Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

En haut, à la mine de plomb: une femme drapée assise, un jeune homme assis en costume antique, un jeune homme assis à terre, la tête dans sa main droite, près d'un casque, d'une hache et d'un bouclier, une jeune femme assise à terre, les mains nouées dans le dos.
Au-dessous: une copie de la statue de *Dionysos «Sardanapale»* (Vatican, salle de la Biga), une copie de statue de face, les mains tronquées, et deux personnages en toge, déclamant.

Au registre inférieur, les dessins du recto transparaissent.

En haut à droite à l'encre, le chiffre 2 de la page suivante a marqué à l'envers lorsque le carnet a été refermé.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 2



178
ÉTUDES D'APRÈS LES MAÎTRES

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

En haut, un personnage drapé, vu de dos, un livre sous le bras, tendant la main droite, une figure de femme portant deux vases, tirée de *l'Incendie du Bourg* de Raphaël (inversée), une femme vêtue à l'antique, de dos, tendant le bras, un homme debout, coiffé d'un turban.
Au-dessous, un homme drapé de profil à droite, descendant un escalier, tiré de *Porus et Ephestion* gravé par C. Normand d'après Gérard; l'épée tenue du bras gauche a été supprimée, ainsi que le casque dans la main droite du personnage (Landon, *Annales,* 1re coll., t. compl., pl. 28). Encadrée réduite en hauteur, une scène tirée de l'œuvre de Racine, gravée par C. Normand d'après Moitte: *les Frères Ennemis,* acte IV, sc. III (Landon, *ibid.,* pl. 27). Encadrée, une lutte de deux hommes nus recouvre un autre dessin à la mine de plomb où l'on distingue une arcade de bâtiment et un guerrier casqué.
En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le chiffre 2.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Two rediscovered landscapes by Géricault,* in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 136, note 24 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 407, fig. 17, 408 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978. p. 101, n° 102 (cité).

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 3.

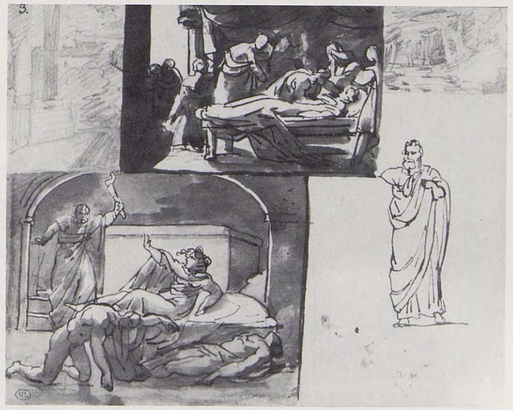
179
SCÈNE DE THÉÂTRE

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

Composition de théâtre faisant s'affronter Agrippine, accusatrice, qui tend le bras vers Néron, couronné de lauriers, dans la tragédie de Racine, *Britannicus.*

BIBLIOGRAPHIE: G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 20 – M. Kolb, *Ary Scheffer et son temps,* Paris, 1937, p. 63, note 1.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 4



180
ÉTUDES DIVERSES

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

A la mine de plomb: partie d'un croquis de paysage avec maison et verdure encadrée, recouvert par une scène au lavis représentant plusieurs personnages auprès du lit d'une morte; autre extrémité du paysage (allée sous-bois) à la mine de plomb.

Au-dessous, une scène encadrée: un homme descendant des escaliers, muni d'une torche, découvre près d'un tombeau(?) une femme allongée, faisant un geste de refus de la main droite, et deux hommes nus, l'un agenouillé, l'autre allongé à terre, tous deux blessés ou morts. A la plume, un homme barbu, vêtu d'une toge.

En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le chiffre 3.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 5

181
COPIES D'ANTIQUES

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

Quatre copies de statues antiques d'après des gravures au trait de Normand: *Athéna, les Cérès* et *Vénus au bain* des Jardins du Palais Borghèse et une autre femme drapée, seins nus, un oiseau sous sa tunique (cf. Bibl. Nat., Cab. des Est., Ef 144 b, pp. 58, 75, 66).
En haut à droite, l'encre du chiffre 4 de la page suivante a marqué à l'envers lorsque le carnet a été refermé.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 6

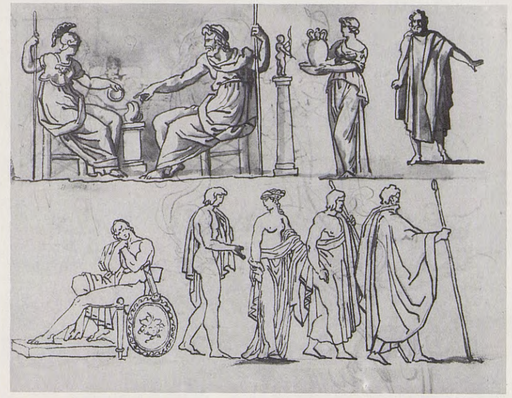
182
SCÈNES TRAGIQUES

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

En haut, deux scènes encadrées: un jeune couple opposé à un conseil d'anciens; une jeune fille plaidant sa cause auprès de son père, en compagnie de trois hommes drapés.
Au-dessous, une scène correspondant sans doute au sacrifice d'Iphigénie: un jeune homme entraîne la jeune fille qui se débat; à droite, un homme nu tire son épée; à gauche, une femme évanouie et d'autres suppliant.

En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le chiffre 4.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 7



183
SUJETS ANTIQUES

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

En haut, deux personnages assis de profil, de chaque côté d'un autel, une femme casquée et un homme barbu, recouvrant un dessin à la mine de plomb d'un guerrier et d'une tête de vieillard. Puis, une jeune femme faisant une offrande à une statuette d'Eros. Un homme drapé, debout, représentant Thésée dans *Phèdre,* acte IV, sc. II: «Thésée voue Hippolyte à la colère de Neptune», gravé par Le Bas d'après Girodet (Landon, *Annales,* 1re coll., t. compl., pl. 79). Géricault a modifié la tête qui est de trois quarts dans la planche qu'il a copiée.
Au-dessous, la frise de personnages est copiée d'après Flaxman: «Agamemnon charge les hérauts Taltibius et Euribate de l'enlèvement de Briséïs de la tente d'Achille; Achille la fait remettre entre leurs mains par Patrocle» (*Iliade,* pl. 3). Sous ces dessins à l'encre, deux croquis de têtes casquées, de profil.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Géricault's «Dying Paris»,* in *Master Drawings,* spring 1963, p. 34, note 14.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 8

184
SUJETS ANTIQUES

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

En haut, une figure debout en costume drapé, au pied d'un escalier, une tête d'homme barbu de profil à gauche, les cheveux au vent, une figure de femme assise copiée d'après Prud'hon: «Racine conduit par son Génie et par Melpomène à l'Immortalité» (Landon, *Annales,* 1re coll.,

t. compl., pl. 76). Encadrée, une scène de *Phèdre,* acte V, sc. VII (*ibid.,* pl. 77).
Au-dessous, un homme casqué vu de dos, tiré de *Mithridate,* acte III, sc. V, gravé par Devilliers l'aîné d'après Peyron: «Mithridate éprouvant Monime» (*ibid.,* pl. 87). Le grand escalier et les bases de colonnes occupant le fond de la scène dans la planche gravée ne sont indiquées qu'à la mine de plomb. Le jeune homme nu appuyé sur son bâton est copié d'après Flaxman: «Oreste jugé par l'Aréopage» (*Tragédies d'Eschyle,* Les Euménides, acte V, pl. 27). La femme à genoux, la tête hérissée de serpents, est empruntée à la même source: «L'ombre de Clytemnestre demande vengeance aux Furies, la principale Euménide réveille ses compagnes» (*ibid.,* acte II, pl. 25). A droite, un visage d'homme caricaturé à la mine de plomb, de profil à gauche.

En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le chiffre 5.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Géricault's «Dying Paris»,* in *Master Drawings,* spring 1963, pp. 28, 30, pl. 29.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 9

185
SUJETS CLASSIQUES

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

En haut, une scène tirée de Landon: *La Cananéenne aux pieds de Jésus-Christ,* gravée par Normand d'après Gauffier (Landon, *Annales,* t. V, pl. 10). La tête de la Cananéenne a changé de sens. Empruntées à la même source, trois figures de *La Calomnie d'Apelle,* gravé par Normand d'après Raphaël (*ibid.,* pl. 14).
Au-dessous, une copie de la *Vénus Genitrix,* gravée par Normand d'après une statue du Louvre (*ibid.,* pl. 30), la figure de Saint Paul, dans *Sainte Cécile, Saint Paul, la Madeleine, Saint Jean et Saint Augustin,* gravé par Normand d'après Raphaël (*ibid.,* pl. 33), une jeune femme nue représentant la Victoire, tenant une couronne de lauriers, recouvrant en partie un dessin à la mine de plomb d'une figure drapée. A droite, deux emprunts à Flaxman: «Hélène, introduite chez Pâris par Vénus, lui reproche sa lâcheté dans son combat avec Ménélas» (*Iliade,* pl. 8) et la figure d'Hébé dans la scène suivante: «Au milieu des Divinités de l'Olympe, Jupiter délibère sur le sort de Troie; Hébé lui présente le nectar» (*Iliade,* pl. 9).

En haut à droite, trace du chiffre 6 de la page suivante, qui a marqué à l'envers lorsque le carnet a été refermé.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1983, p. 79 fig. 59.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 10

186
SUJETS ANTIQUES ET BIBLIQUES

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

Dans la rangée supérieure, la figure de Salomon, tirée du *Jugement de Salomon,* gravé par Normand d'après un bas-relief de Lemot (Landon, *Annales,* t. V, pl. 54); Géricault a ajouté une barbe au personnage. Puis, peut-être une copie modifiée de la statue d'*Hygie* gravée par Normand (*ibid.,* pl. 62), une copie de la figure de Marius, gravée par Normand d'après le tableau de Drouais (*ibid.,* pl. 70), deux figures tirées du tableau de Taillasson: *Bérénice reproche à Ptolomée de juger pendant son jeu,* gravé par Normand (Landon, *Annales,* t. VI, pl. 18). Au-dessous, la figure de Jupiter tirée de *Vénus présente l'Amour à Jupiter,* par Eustache Le Sueur, gravé par Normand (*ibid.,* pl. 33), une jeune femme de profil, des *Bergers d'Arcadie* de Poussin, gravé par Devilliers aîné (*ibid.,* pl. 37), deux personnages extraits de *Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon* de Poussin, gravé par Normand (*ibid.,* pl. 49).
Le registre inférieur de la feuille présente une copie de Jupiter d'après Flaxman: «Jupiter ordonne au sommeil d'envoyer à Agamemnon un songe trompeur qui lui prédise la défaite des Troyens» (*Iliade,* pl. 6), une copie simplifiée d'*Esculape,* d'après une sculpture antique gravée par Normand (Landon, *Annales,* t. VI, pl. 54), deux personnages de

profil copiés d'après Flaxman: «Au milieu des Divinités de l'Olympe, Jupiter délibère sur le sort de Troie» (*Iliade,* pl. 9). Les autres études de têtes, casquées, nues, ou avec un turban, sont sans doute empruntées à diverses planches et très simplifiées.

En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le chiffre 6.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Géricault's «Dying Paris»,* in *Master Drawings,* spring 1963, pp. 28, 30, 34, note 14, pl. 29 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 79, fig. 59.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p.11

187
SUJETS CLASSIQUES

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

En haut, deux copies de statues antiques, une *Matrone romaine* et *Melpomène,* gravées par Normand (Landon, *Annales,* III, pl. 2), de *Moïse sauvé des eaux* d'après Poussin et, à la mine de plomb, une tête de soldat de profil tiré de la *Bataille de Constantin* de Raphaël.
Au-dessous, trois figures drapées, à la plume, copiées d'après Flaxman: «Virgile, par ses gestes et ses paroles, invite le Dante à saluer l'ombre de Caton d'Utique» (*Le Purgatoire,* pl. 1); «Forèse raconte au Dante comment Nella, par ses prières, l'a conduit directement dans cette partie du purgatoire, sans qu'il eût à passer par les autres cercles» (*ibid.,* pl. 27); «Chacun des poètes se fait un lit d'un degré de la montagne» (*ibid.,* pl. 31). A la mine de plomb, deux autres soldats tirés de la *Bataille de Constantin.*

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 12

188
SUJETS CLASSIQUES

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

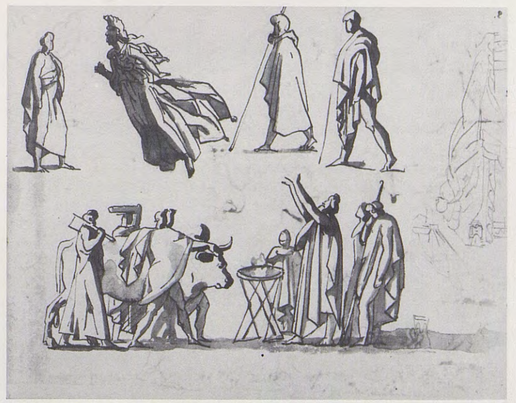
En haut, la figure agenouillée de Dante d'après Flaxman: «Béatrix reproche au Dante de n'avoir pas suivi ses conseils» (*Le Purgatoire,* pl. 34), trois visages de profil représentant des divinités de l'Olympe et la figure de Minerve assise, tournée vers la gauche, copiés d'après Flaxman: «Au milieu des divinités de l'Olympe, Jupiter délibère sur le sort de Troie» (*Iliade,* pl. 9). La figure drapée, à l'extrême droite, est tirée de l'*Ecole d'Athènes* de Raphaël, Géricault a supprimé la barbe.
Au-dessous, deux autres personnages tirés de l'*Ecole d'Athènes,* une copie de Mars d'après Flaxman: «Vénus [...] demande à Mars son char pour remonter dans l'Olympe» (*Iliade,* pl. 10), et une figure nue assise

empruntée à la même source: «Mars, enchaîné, est gardé par Othus et Ephialte» (*Iliade,* pl. 11). A la mine de plomb, des détails de la *Bataille de Constantin* de Raphaël.
En bas, deux figures tirées de l'*Ecole d'Athènes* et un détail de la *Dispute du Saint-Sacrement* d'après Raphaël; à la mine de plomb, d'autres soldats combattant de la *Bataille de Constantin.*

En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le chiffre 7

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Géricault's «Dying Paris»,* in *Master Drawings,* spring 1963, p. 34, note 14.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 13



189
SUJETS ANTIQUES D'APRÈS FLAXMAN

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

Tous les personnages de cette page sont copiés d'après l'*Odyssée* de Flaxman. En haut, un homme de profil à droite: «Les poursuivans découvrent la ruse que Pénélope employe, pour échapper à leurs persécutions» (pl. 4), la figure de Minerve (pl. 2), Minerve sous les traits de Mentor et Télémaque (pl. 5).

Au-dessous, une scène rituelle: «Nestor ayant reconnu Minerve comme elle se retirait, il fait un sacrifice à cette Déesse» (pl. 6). Dans le sens vertical de la feuille, à la mine de plomb, «Minerve sous les traits de la sœur de Pénélope, annonce à cette Reine le retour de son fils Télémaque» (pl. 7).

En haut à droite, tache formée par le chiffre 8 de la page suivante, ce qui indique que le carnet a été refermé avant que l'encre de ce chiffre ne soit sèche.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 14

190
SUJETS D'APRÈS FLAXMAN ET MONTFAUCON

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

En haut, d'après Flaxman, «Mercure, envoyé par Jupiter, ordonne à Calypso de renvoyer Ulysse qu'elle retient depuis sept années dans son île» (*Odyssée*, pl. 8) et trois figures tirées de la scène suivante: «Nausicaa ayant rencontré Ulysse sur le bord du fleuve, elle le mène dans le palais du roi Alcinoüs son père» (*ibid.*, pl. 11).
Au-dessous, une figure féminine tirée de la même planche (pl. 11), une figure drapée portant une amphore, un vieillard drapé d'après l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon: les «Suovetaurilia de Mars» (t. II, 1re partie, pl. 80), un homme à genoux tenant un bâton et une figure debout éplorée, de profil, à gauche.

En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le chiffre 8.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 15

191
SUJETS D'APRÈS POUSSIN ET RAPHAËL

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

En haut, la Vierge et sainte Anne copiées d'après la *Sainte Famille dans un paysage* de Poussin (Landon, *Vie et œuvre de Poussin*, I, p. 26), et à droite, un détail de la *Crucifixion* de Poussin (*ibid.*, II, pl. 13), recouvrant en partie un soldat de la *Bataille de Constantin* de Raphaël, à la mine de plomb.

Au-dessous, d'autres motifs tirés de la même œuvre, également à la mine de plomb.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 16

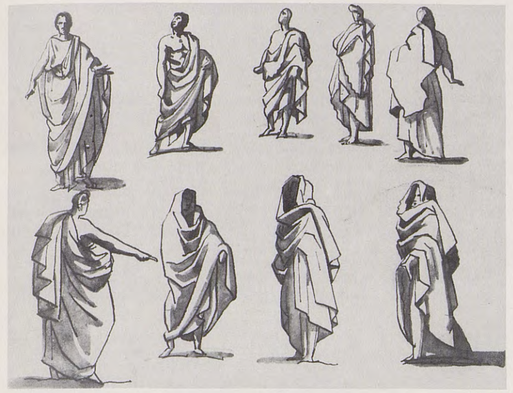
192
SUJETS D'APRÈS POUSSIN, FLAXMAN ET MONTFAUCON

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

En haut, un guerrier romain, sur un cheval cabré, est tiré de la *Crucifixion* de Poussin (Landon, *Vie et œuvre de Poussin*, II, pl. 13). Plus à droite, d'autres croquis peu lisibles sont tirés de la même œuvre.
Au-dessous, à la plume et au lavis, une copie d'après Flaxman: «Ulysse fait le récit de ses aventures, depuis son départ de l'île d'Ogygie jusqu'à son arrivée chez les Phéaciens» (*Odyssée*, pl. 12). Les deux groupes de lutteurs sont empruntés à l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon (t. III, 2e partie, pl. 166).

En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le chiffre 9. Entre les pages 16 et 17, une page garnie de dessins a été arrachée.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 17



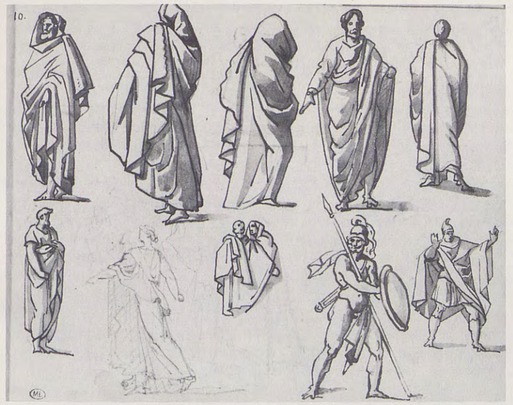
193
SUJETS ANTIQUES

Plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

Cette page présente des études d'après trois différentes statues antiques, vues sous divers angles, copiées sans doute directement au musée et non d'après un modèle gravé.

En haut à droite, trace du nombre 10 de la page suivante qui a marqué à l'envers lorsque le carnet a été refermé.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 18



194
SUJETS ANTIQUES

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

Une même statue antique drapée, sous trois angles différents, sans doute celle que l'on voit également au bas de la page précédente. Une autre statue antique, de face et de dos, copiée aussi en haut à gauche à la page 18.
Au-dessous, un homme drapé de profil à droite, une «danseuse» copiée d'après l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon (t. III, 2e partie, pl. 173), deux figures drapées très peu lisibles, un homme drapé vu de dos près d'un autre personnage de profil, un guerrier nu armé, et un soldat romain copié d'après le tableau de David, *Bélisaire aveugle recevant l'aumône est reconnu par un soldat romain qui avait servi sous ses ordres*, gravé par Normand (Landon, *Annales*, t. I, pl. 13).

En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le nombre 10.

BIBLIOGRAPHIE: G. Oprescu, Bucarest, 1962, pl. 6.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 19

195
SUJETS ANTIQUES

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

En haut, un homme barbu à cheval, armé d'un bouclier, un dignitaire vêtu à l'antique assis sur un piédestal, le même repris à la mine de plomb.
Au-dessous, un homme sur un cheval cabré, un croquis à la mine de plomb, peu lisible, puis, encadrée, une scène représentant un vieillard assis, entouré de quatre hommes.
A droite, un autre croquis à la mine de plomb, sans doute d'après un tableau.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 20

196
SUJETS ANTIQUES D'APRÈS FLAXMAN

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

La page tout entière est remplie de copies d'après Flaxman. En haut, une scène tirée d'*Agamemnon* (*Tragédies d'Eschyle,* pl. 16), une femme du «Chœur des Thébaines» (*Tragédies d'Eschyle, Les sept chefs devant Thèbes,* pl. 12), et les figures de Capanée et Polinice dans le «Serment des sept chefs», Géricault a ajouté un casque à Capanée et dessiné nu le second personnage (*ibid.,* pl. 11).
Au-dessous, une des Danaïdes assise de profil à gauche (*Les suppliantes,* pl. 8), une autre à genoux (*ibid.,* pl. 7), une femme nue allongée figurant le «Songe d'Io» (*Prométhée,* pl. 5).
Au bas de la feuille, la figure de Priam debout, dans les «Funérailles d'Hector» (*Iliade,* pl. 39), le même, assis, accablé, dans «Iris envoyée par Jupiter ordonne à Priam de porter à Achille des présents pour obtenir la rançon de son fils Hector» (*ibid.,* pl. 38), un groupe de femmes soutenant Andromaque évanouie (*ibid.,* pl. 34), la figure de Mars, avec reprise du casque, et celle de Vénus dans la scène «Jupiter permet aux divinités de l'Olympe de prendre part au combat que les Grecs et les Troyens vont se livrer» (*ibid.,* pl. 32).

En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le nombre 11.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Gericault's «Dying Paris»* in *Master Drawings,* Spring, 1963, p. 34, note 14.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 21

197
SUJETS ANTIQUES D'APRÈS FLAXMAN

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

Tous les dessins de cette page sont empruntés à Flaxman.
En haut, «Thétis apportant à Achille les armes forgées par Vulcain; elle le trouve étendu sur le corps de Patrocle» (*Iliade,* pl. 31), une jeune femme drapée de profil à gauche, figurant Charis (*ibid.,* pl. 30), et encadré, à la mine de plomb, un détail d'une scène de combat: «Diomède, protégé par Minerve, blesse le Dieu Mars» (*ibid.,* pl. 12).
Au-dessous, une copie de la planche: «Ajax repousse les Troyens qui cherchent à incendier les vaisseaux des Grecs», les casques sont parfois simplifiés et certains guerriers représentés nus (*ibid.,* pl. 24), puis deux guerriers tirés de «Hector, par le conseil de Polydamas, ordonne aux chefs des Troyens de descendre de leurs chars pour attaquer les Grecs» (*ibid.,* pl. 21), et la figure de Phœnix, de profil à gauche, dans «Agamemnon par le conseil de Nestor, envoie Ulysse, Ajax et Phœnix auprès d'Achille pour tenter de fléchir sa colère» (*ibid.,* pl. 18).
En bas, la figure de Talthybius tirée de «Talthybius héraut des Grecs, et Idée, héraut des Troyens, suspendent le combat d'Hector et d'Ajax» (*ibid.,* pl. 15), celle de Pâris, dans «Hector reproche à Pâris sa paresse, et l'engage à retourner avec lui au combat» (*ibid.,* pl. 13), le dieu Mars, tiré de la planche déjà citée pour le croquis encadré à la mine de plomb en haut à droite (*ibid.,* pl. 12), Hélène et trois suivantes vues de dos, copiées d'après la scène où «Vénus, sous les traits d'une servante d'Hélène, annonce à cette princesse l'arrivée prochaine de Pâris, échappé par son secours des mains de Ménélas» (*ibid.,* pl. 7).

En haut à droite, trace du chiffre 2 du nombre 12 de la page suivante qui a marqué à l'envers lorsque le carnet a été refermé.

BIBLIOGRAPHIE: S. Symmons, *Géricault, Flaxman and «Ugolino»,* in *Burl. Mag.,* octobre 1973, p. 671, note 5 – J. Szczepinska, Tramer, *Notes en Géricault's Early Chronology,* in *Master Drawings,* vol. 20, Nr. 2, 1982, p. 141.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 22

198
SUJETS ANTIQUES D'APRÈS FLAXMAN

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

Entièrement copiée d'après Flaxman, cette feuille présente en haut: *«Circé se rend sur le bord de la mer pour y recevoir Ulysse»* (*Odyssée,* pl. 18) et à droite, la figure d'Agamemnon et le jeune homme menant son char, dans *«Retour d'Agamemnon dans sa patrie»* (*Tragédies d'Eschyle,* Agamemnon, pl. 17).
Au-dessous, la figure d'Eumée appuyé sur un bâton, tirée de *«Ulysse sous les traits d'un vieillard, s'entretient avec Eumée, gardien de ses troupeaux»* (*Odyssée,* pl. 23), Ulysse nu, inspiré de la planche *«Ulysse descend aux enfers, par les conseils de Circé, pour y consulter l'ombre de Tyrésias»* (*ibid.,* pl. 17), une figure assise enveloppée dans un manteau, dans *«Minerve touche Ulysse avec une baguette qui lui rend ses premiers traits»* (*ibid.,* pl. 25), un vieillard drapé, tiré du «Retour d'Agamemnon dans sa patrie» (*Tragédies d'Eschyle,* Agamemnon, pl. 17), et Ulysse appuyé sur un bâton, d'après *«Ulysse arrivé à son palais fut reconnu par son chien qui mourut de joie dans le moment»* (*Odyssée,* pl. 26).
En bas de la page, sous ces dessins à l'encre, un cartouche tracé à l'encre, et quelques croquis de détails architecturaux (série d'arcades superposées, bases de colonnes) à la mine de plomb.
En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le nombre 12.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 23

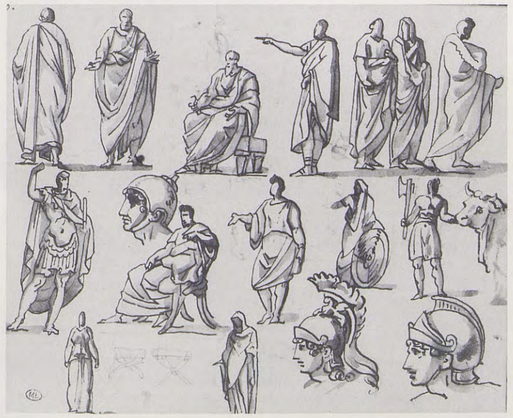
199
SUJETS ANTIQUES D'APRÈS FLAXMAN

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

Encadrée, une scène de banquet, d'après Flaxman: *«Pénélope, sur le conseil de Minerve, porte à ses prétendants l'arc d'Ulysse et promet d'épouser le vainqueur de cet exercice»* (*Odyssée,* pl. 30). D'après la même source, toujours encadrée, la scène où *«Ulysse, tenant en main l'arc redoutable, donne la mort aux poursuivants de Pénélope»* (*ibid.,* pl. 31).
Au-dessous, une figure drapée assise tirée de *«Mercure conduit aux enfers les âmes des poursuivants de Pénélope»* (*ibid.,* pl. 33), deux hommes drapés à l'antique faisant de grands gestes de déclamation, un archer visant, de profil à droite, et un personnage drapé de profil, à gauche. Quelques croquis de personnages peu lisibles au bas de la feuille, à la mine de plomb.
En haut à droite, à l'encre, le nombre 13 de la page suivante a marqué à l'envers lorsque le carnet a été refermé.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Géricault's «Dying Paris»,* in *Master Drawings,* spring 1963, p. 34, note 14 – S. Symmons, *Géricault, Flaxman and «Ugolino»,* in *Burl. Mag.,* octobre 1973, pp. 669, fig. 44, 671.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 24



200
ÉTUDES D'APRÈS L'ANTIQUE

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

En haut, sans doute une copie de statue antique vue de dos et de face, un vieillard assis sur un tabouret bas de trois quarts à gauche, un homme de profil tendant le bras droit, deux personnages drapés, peut-être inspirés d'un bas-relief publié par Landon, *Cérémonie funèbre,* gravé par Normand (Landon, *Annales,* t. 3, pl. 24), un autre homme drapé marchant vers la droite.
Au-dessous, un empereur romain (on retrouve la même figure, mais inversée, dans l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon, t. IV, 1re partie, pl. 2), une tête casquée de profil à gauche, un homme drapé à l'antique assis, de trois quarts, un personnage debout, un autre tenant un bouclier, un détail de l'Arc de Titus, copié d'après l'*Antiquité expliquée* (t. IV, 1re partie, pl. 102).
Plus bas, une femme debout de face, deux croquis de tabourets antiques, une femme voilée, deux têtes casquées de profil, à gauche.
En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le nombre 13.

BIBLIOGRAPHIE: J. Szczepinska-Tramer, *Notes on Géricault's early chronology,* in *Master Drawings,* vol. 20, Nr. 2, 1982, p. 141, pl. 33.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 25

201
SUJETS ANTIQUES D'APRÈS MONTFAUCON

Mine de plomb, plume, lavis de sanguine et de brun mêlés, h. 0,147; l. 0,190

En haut, deux personnages assis près d'un trépied copiés d'après l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon (t. II, 1re partie, pl. 98), quatre guerriers romains armés, un soldat coiffé d'une peau d'ours (t. IV, 1re partie, pl. 46), trois modèles de bouclier, le dernier tiré de la Colonne Trajane (*ibid.,* pl. 38), de même que l'enseigne romaine (*ibid.,* pl. 46), et une épée.
Au-dessous, deux légionnaires romains, tirés l'un de la Colonne Antonine (*ibid.,* pl. 5), l'autre de la Colonne Trajane (*ibid.,* pl. 45), certains détails étant légèrement modifiés, un guerrier nu, vêtu d'un manteau, un légionnaire tiré d'une figuration de «camp fortifié» dans la Colonne Trajane (*ibid.,* pl. 74), un soldat couvert d'une peau d'ours et muni d'une trompe, inspiré du même ouvrage, une aigle romaine, deux tentes et un bouclier à tête de Méduse.
Dans le bas de la feuille, deux motifs copiés d'après Montfaucon: «Chevaux de main» (t. III, 2me partie, pl. 163) et «Chasse à la panthère» (*ibid.,* pl. 181).
A l'extrême droite, la copie d'un buste antique du Musée du Louvre,

très proche de l'«Hermès en dieu marin» publié par Landon (*Annales*, t. XIV, pl. 60), mais ici la couronne est en feuilles de lierre et la technique de l'artiste suggère une copie faite d'après la sculpture elle-même et non une planche gravée.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 26

202
SUJETS BIBLIQUES D'APRÈS RAPHAËL

Mine de plomb, plume, lavis de sanguine et de brun mêlés, h. 0,147; l. 0,190

En haut, d'après Raphaël, Moïse agenouillé (reprise de la jambe droite à la mine de plomb) et le visage de Dieu, dans *Dieu apparaît à Moïse dans le Buisson Ardent* (Landon, *Vie et œuvre de Raphaël,* I, pl. 39), les mains à la mine de plomb et la tête au lavis, tirés de *Dieu sépare les éléments* (*ibid.,* pl. 11), deux têtes barbues empruntées au *Jugement de Salomon* (*ibid.,* pl. 55).
Au-dessous, un homme vu de dos, copié d'après la figure à l'extrême gauche du tableau *La Reine de Saba rend hommage à Salomon* (*ibid.,* pl. 56), une étude de jambes tirée de *Joseph raconte son songe à ses frères* (*ibid.,* pl. 34), deux visages barbus copiés dans l'*Adoration des Mages* (*ibid.,* pl. 59), une tête de César d'après un buste antique du Louvre, de profil et de face, et quatre études d'un buste de Caracalla.
En bas à gauche, un visage de profil d'après Raphaël: *Dieu crée le soleil et la lune* (Landon, *Vie et œuvre de Raphaël,* I, pl. 12), à la mine de plomb, la main droite d'Isaac, dans *Dieu apparaît à Isaac* (*ibid.,* pl. 26) et une étude de bras droit.
En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le nombre 14.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 27

203
SUJETS ANTIQUES

Plume, lavis de sanguine et de brun mêlés, h. 0,147; l. 0,190

En haut, à la plume, un visage barbu de profil à gauche, une femme tenant sa tunique au bout de ses bras tendus, et deux personnages, homme demi-nu et danseuse, tirés de l'*Enlèvement de Proserpine* d'après l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon (t. I, 1re partie, pl. 40).
Au-dessous, Antonin le Pieux en frère Arvale, voilé et couronné d'épis, d'après un buste d'Ecouen, conservé au Musée du Louvre depuis la

fondation du Muséum (Inv. Ma 1180) et à droite, de profil, un buste de Lucius Verus.
En haut à droite, à l'encre, le nombre 15 de la page suivante a marqué à l'envers lorsque le carnet a été refermé.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 28

203A
Antonin le Pieux en frère Arvale, la tête voilée et couronnée d'épis

MUSÉE DU LOUVRE (en dépôt au Musée d'Ecouen)

204
SUJETS DIVERS

Mine de plomb, plume, lavis de brun et sanguine mêlés, h. 0,147; l. 0,190

A gauche, plusieurs études de personnages à la plume, drapés à l'antique, ou en costume de guerrier romain, et une étude de casque.

Le reste de la feuille est occupé par différentes études de têtes: en haut, trois bustes antiques, Gordien, Hippocrate, Papien, le quatrième étant en dessous à gauche, Quintus Hortensius, copiés d'après la gravure d'Eléonore Lingée (Landon, *Annales,* t. VI, pl. 68), puis deux têtes bouclées d'après la *Sainte Famille* d'Andrea del Sarto, gravé par Eléonore Lingée, celle de saint Jean-Baptiste et celle d'un ange de profil (*ibid.,* pl. 67).
Au bas de la page, trois têtes de femmes d'après le *Jugement de Salomon* de Poussin, gravé par Charles Normand (*ibid.,* pl. 65), et à l'extrême droite, la tête de Cérès, tirée du tableau d'Eustache Le Sueur, *L'Amour réprimandé par sa mère, se réfugie dans les bras de Cérès,* gravé par Normand (*ibid.,* pl. 64).
Sous ces dessins, plusieurs croquis très légers à la mine de plomb qui ont été recouverts, et sont très peu lisibles.
En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le nombre 15.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 29

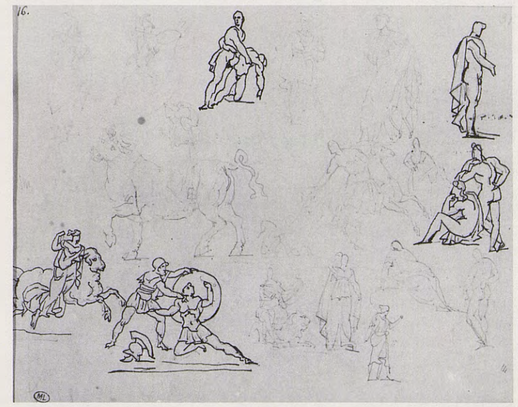
205
SUJETS ANTIQUES

Mine de plomb et plume, h. 0,147; l. 0,190

En haut, à la plume, Thésée et la tête de Méduse, reprise de la tête de Thésée à la mine de plomb, une femme debout auprès d'une femme allongée sur un lit, un homme vu de profil à gauche, une figure d'Hercule de face, un homme nu assis.
Au-dessous, à la mine de plomb, trois statues antiques, et une Minerve à la plume; à la mine de plomb, un guerrier debout de face, une scène de combat, une autre statue de Minerve, un guerrier nu drapé dans son manteau, à la plume.
Au-dessous, à la mine de plomb, un guerrier penché, un homme nu, à genoux, son manteau agrafé sur l'épaule, un homme assis tenant une pique, tiré de l'*Apothéose d'Homère,* d'après l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon (t. V, 1re partie, pl. 130), un homme debout drapé, un homme de face levant le bras droit au-dessus de la tête, un homme de trois quarts coiffé d'un bonnet phrygien, une tête de vieillard barbu, une tête casquée de profil à gauche, un guerrier armé s'élançant à droite et une femme de face, descendant une marche.
En haut à droite, à l'encre, le nombre 16 de la page suivante a marqué à l'envers lorsque le carnet a été refermé.

BIBLIOGRAPHIE: R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 136, fig. 147 (détail).

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 30



206
ÉTUDES D'APRÈS L'ANTIQUE

Mine de plomb et plume, h. 0,147; l. 0,190

A la mine de plomb, un guerrier de profil à gauche, un guerrier nu vu de dos puis, à la plume, une copie du groupe sculpté de *Ménélas et Patrocle* (Florence, Loggia dei Lanzi), à la mine de plomb, deux personnages drapés, et repris à la plume, un homme nu de profil à droite, peut-être copié d'après la figure de Patrocle, dans Flaxman: *«Agamemnon charge les hérauts Talthybius et Euribate de l'enlèvement de Briséis; Achille la fait remettre entre leurs mains par Patrocle»* (*Iliade,* pl. 3).
Au-dessous, à la mine de plomb, un croquis d'Europe sur le taureau, une copie de Phryxus tentant de sauver sa sœur Hellé, gravé par Normand père (Landon, *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres,* XII, Peintres de l'Antiquité, pl. 49), une femme debout de face, et repris à la plume, deux jeunes gens nus de profil, l'un assis, l'autre debout.
En bas, à la plume, une jeune femme montée sur un bélier, et deux soldats combattant puis, à la mine de plomb, Orphée charmant les bêtes sauvages (?), une femme debout vêtue à l'antique, une femme allongée, une femme de profil à droite, et un homme nu vu de dos.

En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le nombre 16.

BIBLIOGRAPHIE: R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 136, fig. 147 (détail).

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 31

207
SUJETS ANTIQUES

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

En haut, à la mine de plomb, une scène de l'enlèvement des Sabines (?) conçue comme un bas-relief, une tête laurée de profil à gauche.
Au-dessous, un guerrier nu casqué de trois quarts à gauche, un autre tourné vers la droite, trois copies de statues antiques, la première étant Esculape, une copie de guerrier nu casqué (Mars ?).
Au bas de la feuille, deux copies de danseuses, un jeune homme nu portant une peau de lion, copié d'après un autel antique (on retrouve le même motif, mais inversé, dans les *Annales* de Landon: t. VII, pl. 44), un autre homme nu portant un vase, une peau à l'épaule, un homme barbu, drapé, appuyé sur un bâton et une figure féminine de trois quarts à gauche.
En haut à droite, trace du nombre 17 de la page suivante qui a marqué à l'envers lorsque le carnet a été refermé.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 32

208
SUJETS ANTIQUES

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

La feuille est remplie d'études de têtes empruntées à diverses sources. En haut, un buste lauré d'homme barbu, de profil à gauche, une tête de «jeune faune» d'après une statue antique (Landon, *Annales,* 2e coll., part. anc., t. II, pl. 6), une tête casquée de face, une tête d'homme barbu, assez proche d'un Jupiter reproduit dans l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon (t. I, 1re partie, pl. 12), une tête d'homme imberbe de profil à droite.
Au-dessous, deux têtes de Minerve (on retrouve la deuxième, inversée, dans Landon, *Annales,* t. 15, pl. 54), deux profils d'empereur romain et de son épouse, d'après une médaille ou un camée, un profil d'homme casqué.

En bas, un buste d'homme barbu de trois quarts à gauche, un jeune homme cheveux épars tourné vers la droite, un buste de soldat et une tête d'homme barbu.
En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le nombre 17.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 33

209
SUJETS ANTIQUES

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

Les motifs de cette feuille sont empruntées à des bas-reliefs antiques. En haut, deux femmes soignant un guerrier allongé sur un lit, une autre femme pleure, au pied du lit, un chien, une tête de sanglier, le casque et l'épée (Vénus et Adonis), copié d'après une gravure de Normand (cf. Bibl. Nat., Cab. des Est., Ef 144 d, fº 95). A côté, une copie des forges de Vulcain, d'après la gravure de Normand (*ibid.* Ef 144 d, fº 10) ou

celle de Mme Soyer (Landon, *Annales,* 2e coll., partie anc., t. I, pl. 27).
En bas, un homme nu devisant avec un vieillard assis, d'après la gravure de Normand (cf. Bibl. Nat., Cab. des Est., Ef 144 d, fº 94).

Puis, un homme et une femme vêtus à l'antique se donnant la main, figurant un «mariage grec».
En haut à droite, à l'encre, le nombre 18 de la page suivante a marqué lorsque le carnet a été refermé.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 34

210
LA MORT D'UN HÉROS ANTIQUE

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190
Annoté en haut à gauche: *Montfaucon*

Copie d'un bas-relief antique, représentant la mort d'un héros, d'après la gravure de Charles Normand (cf. Bibl. Nat., Cab. des Est. Ef 144 d, fº 95).
En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le nombre 18.

EXPOSITIONS: *Dessins français de 1750 à 1825,* Louvre, Paris, 1972, nº 109.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 35

211
FUNÉRAILLES D'UN HÉROS ANTIQUE

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

Il s'agit d'une copie d'après un bas-relief antique, représentant les funérailles d'un héros, sans doute Hector, nombre de personnages portant le bonnet phrygien, d'après la gravure de Normand (cf. Bibl. Nat., Cab. des Est., Ef 144 d, fº 21). Le modèle de Géricault ne peut pas avoir été l'ouvrage de Clarac, comme le suggère Lorenz Eitner, car il n'avait pas encore paru à l'époque.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Two rediscovered landscapes by Géricault,* in *The Art Bulletin,* juin 1954, pp. 136, note 25, 139 – L. Eitner, *Géricault's «Dying Paris»,* in *Master Drawings,* spring 1963, p. 26, pl. 20 b – L. Eitner, *Reversals of direction in Géricault's compositional subjects,* in

Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, III, Berlin, 1967, p. 129, note 10, pl. 21, fig. 4.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 36

212
ÉTUDES DAPRÈS L'ANTIQUE ET POUSSIN

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

En haut, un couple de gladiateurs nus, et un homme nu tournant le dos à un soldat casqué, deux motifs d'après Normand (cf. Bibl. Nat., Cab. des Est., Ef 144 d, fº 21), le second recouvrant en partie une tête d'homme de face à la mine de plomb. A droite, une copie de deux muses avec, dans le fond, une draperie à la mine de plomb, toujours d'après une gravure au trait de Normand (*ibid.,* fº 96).
En bas, plusieurs figures féminines copiées d'après *Eliezer et Rébecca* de Poussin; pour la femme de l'extrême gauche, Géricault a imaginé quelques marches. A droite, une femme nue renversée en arrière, d'après Normand (cf. Bibl. Nat., Cab. des Est., Ef 144 d, fº 11).
En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le nombre 19.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 37

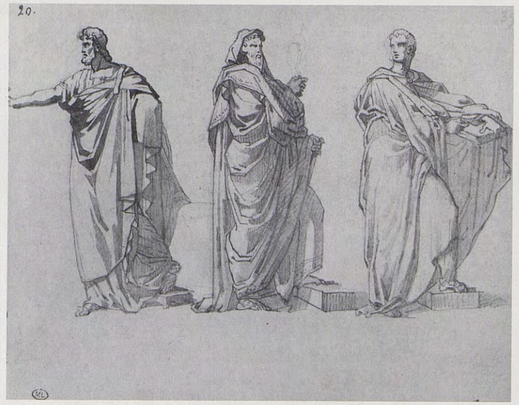
213
SUJETS DIVERS

Mine de plomb et pierre noire, h. 0,147; l. 0,190

En haut, trois figures féminines copiées d'après des statues antiques au Louvre, ainsi que les deux atlantes de la collection Albani, autrefois dans la salle du Tibre, puis dans la salle du Parthénon.
Au-dessous, un homme drapé, assis de profil à gauche, et deux autres personnages, de profil, tournant la tête. A droite, un «ignudo» copié d'après une gravure des plafonds de la Chapelle Sixtine par Michel-Ange.
En haut à droite, à l'encre, trace du chiffre 2 du nombre 20 de la page suivante qui a marqué à l'envers lorsque le carnet a été refermé.

BIBLIOGRAPHIE: G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 21 – L. Eitner, *Two rediscovered landscapes by Géricault,* in *The Art Bulletin,* juin 1954, pp. 136, note 24, 137, note 27.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 38



214
SUJETS ANTIQUES OU BIBLIQUES

Mine de plomb, plume et encre de Chine, h. 0,147; l. 0,190

Trois figures d'hommes drapés, sans doute prophètes ou apôtres, d'après des tableaux ou des sculptures.
Au-dessous, quelques légers croquis, dont un casque, à la mine de plomb.
En haut à gauche, à l'encre, de la main de Géricault, le nombre 20.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 39

215
JOSUÉ ARRÊTANT LE SOLEIL D'APRÈS RAPHAËL

Pierre noire, h. 0,147; l. 0,190

Il s'agit d'une copie d'un détail de *Josué arrête le soleil,* d'après les Loges de Raphaël au Vatican (Landon, *Vie et œuvre de Raphael,* t. 1, pl. 48); d'abord esquissés, l'artiste a repris en plus fort les deux personnages de gauche.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 40

216
SUJETS DIVERS

Mine de plomb, pierre noire plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

A gauche, un groupe d'hommes drapés (apôtres?) et à droite, un détail d'une scène de bataille, les guerriers vêtus à la romaine.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 41

217
FORGES DE VULCAIN D'APRÈS MONTFAUCON

Pierre noire, h. 0,147; l. 0,190

Trois hommes nus copiés d'après un motif des forges de Vulcain, que l'on retrouve, inversé, dans l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon (t. I, 1re partie, p. 24).

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 42

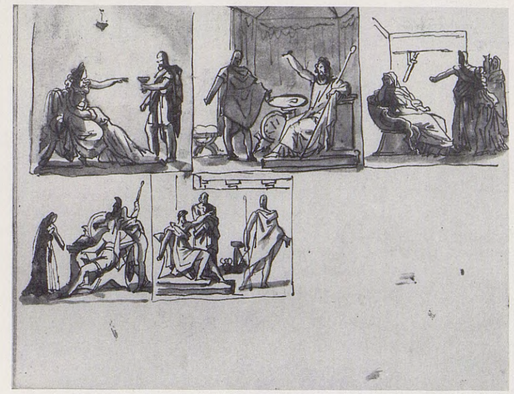
218
SCÈNES DES TRAGÉDIES DE RACINE

Mine de plomb, plume et encre brune, h. 0,147; l. 0,190

Cette page est couverte de petites scènes encadrées, copiées sur des «Illustrations des œuvres de Racine, d'après les dessins de Calmé, gravées par Charles-Pierre-Joseph Normand et Paule Soyer», dont il existe un recueil factice au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, relié en désordre, mais paginé au crayon suivant un exemplaire sans doute intact (Tb 9, in-12, s.l.n.d.).
En haut, trois scènes reprises à l'encre des *Frères Ennemis:* acte I, sc. III [p. 2], acte II, sc. IV [p. 3], acte III, sc. III [p. 4].
Au-dessous, tiré des *Frères Ennemis:* acte IV, sc. III [p. 5], d'*Athalie:* acte II, sc. V [p. 13], d'*Esther:* acte II, sc. VII [p. 50].
Dans la rangée inférieure, des scènes tirées de *Phèdre:* acte IV, sc. II [p. 48] où la figure d'Hippolyte est supprimée, acte III, sc. V [p. 47], supprimant Phèdre et sa suivante, et aussi d'*Iphigénie:* acte II, sc. II [p. 40], une femme est supprimée, acte III, sc. VII [p. 41].

BIBLIOGRAPHIE: J. Szczepinska-Tramer, *Notes on Géricault's early chronology,* Master Drawings, vol. 20, 2 (1982), p. 140.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 43



219
SCÈNES DES TRAGÉDIES DE RACINE

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

Ces petites scènes encadrées, de format vignette, sont copiées d'après des «Illustrations des œuvres de Racine, d'après les dessins de Calmé, gravées par Charles-Pierre-Joseph Normand et Paule Soyer», dont il existe un recueil factice à la Bibliothèque Nationale (cf. p. 43).
En haut, des scènes de *Mithridate:* acte V, sc. II [p. 38], modifiée, et d'*Iphigénie:* acte I, sc. V [p. 39] et acte IV, sc. IV [p. 43].
Au-dessous, deux croquis, d'après les *Frères Ennemis:* acte V, sc. V [p. 6] et *Andromaque:* acte I, sc. II [p. 12].

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 44

220
COPIES D'UN TABLEAU ET VUE DE MONTMARTRE

Mine de plomb, pierre noire, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

En haut, deux copies d'après un tableau du XVIIe siècle représentant un *Concert.*

Au-dessous, une vue de la colline de Montmartre, avec quelques moulins et à droite les bâtiments d'un four à chaux.

BIBLIOGRAPHIE: G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], face p. 169 (ill.).

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 45

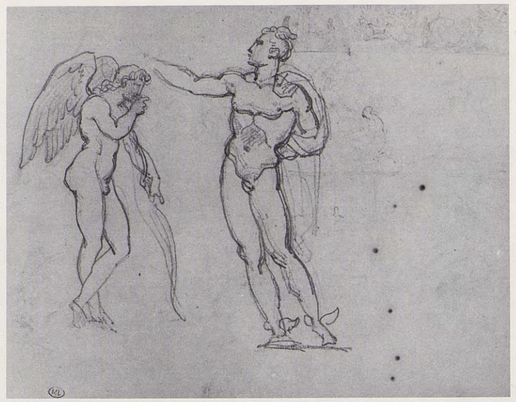
221
SUJETS DIVERS

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,147; l. 0,190

La feuille est utilisée dans le sens vertical.
Repris deux fois, dont l'une au lavis très clair, un motif de Sainte Famille dans un paysage, au pied d'une colonne ionique.

En bas à gauche, encadrée, une déploration devant un cadavre nu, couché à terre, dans le fond un temple ionique. A droite, un homme nu assis sur une draperie, de profil à gauche, la tête sur les genoux.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 46



222
EROS ET MERCURE

Mine de plomb et pierre noire, h. 0,147; l. 0,190

Eros nu, de profil à droite, appuyé sur son arc, et Mercure nu également, de face, tendant le bras droit. En bas à gauche, un visage d'homme moustachu de profil à gauche, dessiné très légèrement. En haut à droite, partiellement recouverts par la figure de Mercure, plusieurs croquis minuscules, à la mine de plomb.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 47

223
SUJETS DIVERS

Mine de plomb, plume et encre brune, h. 0,147; l. 0,190

Le carnet a été tourné en sens inverse. Plusieurs scènes encadrées représentant des épisodes dramatiques. En haut à gauche, un personnage blessé ou mort est allongé à l'entrée d'une maison d'où surgissent plusieurs personnes. Au centre, un militaire à pied, près d'un homme blessé à terre, affronte des cavaliers. A droite, un homme en uniforme parlant avec une femme appuyée sur un meuble.
Au-dessous, un homme nu à genoux au pied d'un arbre, les yeux levés au ciel. Un autre croquis est biffé à la plume: on croit distinguer un homme debout et une roue en bois.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 48

224
SUJETS DIVERS

Mine de plomb, h. 0,147; l. 0,190

Le carnet a été tourné en sens inverse. En haut à gauche, une scène encadrée, un homme à genoux près d'une femme allongée à terre dans un paysage. Encadré également, un paysage avec trois personnages, et un groupe assis au pied d'un arbre.
Au-dessous, un homme suppliant près d'une jeune femme, autre scène avec les mêmes personnages.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 49

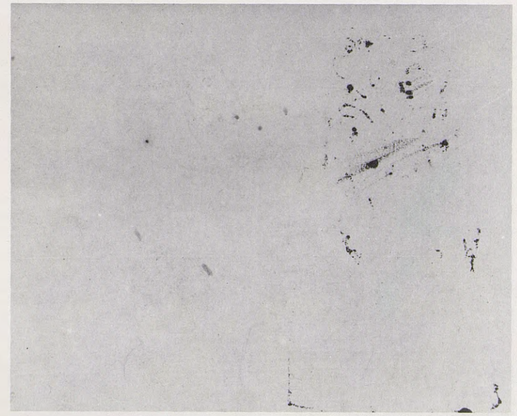
225
SUJETS DIVERS

Mine de plomb, h. 0,147; l. 0,190

Le carnet a été tourné en sens inverse. En haut, vue encadrée d'un paysage avec terrasse, groupe sculpté sur un socle avec un homme nu debout, autre groupe sculpté avec de nombreuses figures (*Apollon servi par les nymphes* de Girardon?).

Au-dessous, deux figures debout dont une femme coiffée d'une capote, un groupe de personnages et deux figures agenouillées luttant (?).

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 50



226
ESQUISSE D'UNE TÊTE DE CHEVAL

Quelques taches d'encre brune. La tête du cheval de la page 52 se devine.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 51

227
SUJETS MILITAIRES

Pierre noire et mine de plomb, h. 0,147; l. 0,190

Le carnet a été tourné en sens inverse. Debout, le poing gauche appuyé sur son sabre, un militaire du 2e régiment de chevau-légers, lanciers de

la garde impériale, dit lanciers hollandais. A droite, un mameluk sur un cheval cabré. Ce dessin est de 1814.

BIBLIOGRAPHIE: C. Marks, *From the sketchbooks of the great artists,* Londres, 1972, p. 240, fig. 159.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 52

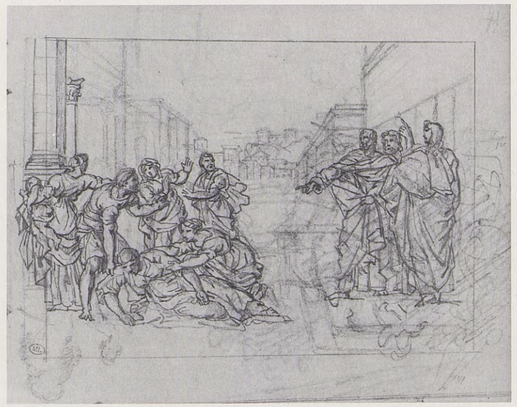
228
SCÈNE DE LA VIE DE SAINT PIERRE ET DE SAINT JEAN, D'APRÈS POUSSIN

Mine de plomb, plume, lavis de brun et sanguine mêlés, h. 0,147; l. 0,190

Copie du tableau de Poussin: *Saint Pierre et saint Jean guérissant le boiteux,* d'après une gravure inversée (Landon, *Vie et œuvre de Poussin,* I, [p. 53]).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Géricault's «Dying Paris»,* in *Master Drawings,* spring 1963, pp. 30/31, 34, note 17, pl. 30 – H. A. Lüthy, *Géricaults Kopien nach Tizian,* in *Öffentlichen Kunstsammlung Basel,* 1967-1973, p. 18 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 419, note 124 – L. Szczepinska-Tramer, *Notes on Géricault's early chronology,* in *Master Drawings,* vol. 20, n° 2 (1982), p. 140, pl. 31.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 69



229
LA MORT DE SAPHIRE D'APRÈS POUSSIN

Mine de plomb et sanguine, h. 0,147; l. 0,190

Copie de la *Mort de Saphire,* de Poussin, d'après une gravure au trait (Landon, *Vie et œuvre de Poussin,* t. IV, [p. 207].
Dans l'autre sens, recouverts par cette copie, à gauche, un groupe de carabiniers et, à droite, une jeune femme debout en robe longue, avec reprise du visage; elle porte un haut chignon et des boucles encadrent ses joues.

MUSÉE DU LOUVRE. CARNET ZOUBALOFF (RF 6072), p. 71

230
SCENES ANTIQUES D'APRÈS MONTFAUCON

Pierre noire, h. 0,068; l. 0,268
Cachet de la collection Léon Bonnat

Trois scènes encadrées d'après l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon: le sacrifice d'un taureau (t. II, 1re partie, pl. 73), celui d'une chèvre (*Ibid.,* pl. 76), un taureau de profil paré pour le sacrifice (*ibid.,* pl. 82). Verso: cf. 233.

HISTORIQUE: Découpé dans une feuille de carnet qui portait également les dessins 231 et 232. Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne. Verso: cf. 233.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 29.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Two rediscovered landscapes by Géricault,* in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 136, note 24.

Etude critique p. 281

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 710 r°)

231
CROQUIS D'APRÈS L'ANTIQUE

Pierre noire, h. 0,068; l. 0,268
Cachet de la collection Léon Bonnat

Trois motifs encadrés tirés de l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon: un gladiateur nu assis, de profil à droite (t. III, 2e partie, pl. 155), un bige (*ibid.,* pl. 163), une femme à cheval (*ibid.,* pl. 164). Verso: cf. 233.

HISTORIQUE: Découpé dans une feuille de carnet qui portait également les dessins 230 et 232. Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 28.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Two rediscovered landscapes by Géricault,* in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 136, note 24.

Etude critique p. 281

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 709 r°)

232
SCÈNES D'APRÈS L'ANTIQUE

Mine de plomb, h. 0,670; l. 0,264
En bas à gauche, cachets des collections Coutan-Hauguet et Pierre Dubaut
En bas à droite, cachets de la collection Léon Bonnat

A gauche, cavalier brandissant un javelot vu côté montoir; au centre, encadré d'un trait, autre cavalier antique vu côté montoir; à droite, scène de chasse. Au verso: bas de 233.

HISTORIQUE: A appartenu à Léon Bonnat. Partie inférieure d'une feuille découpée en trois morceaux dans le sens de la largeur et dont les deux autres parties conservées au Musée Bonnat sont les numéros 230 et 231.

Apparaît à une exposition à la Shepherd Gallery de New York en 1979. Le catalogue de celle-ci indique diverses références qui, après vérification, paraissent erronées – Vente Christie, New York, 28 mai 1982 (n° 226) dont le catalogue répète les mentions de celui de l'exposition Shepherd.

Etude critique p. 281

COLLECTION PARTICULIÈRE

233
GUERRIER GREC

Mine de plomb, plume et lavis sur papier frotté de sanguine en trois parties.

Il est debout, de face, le visage de profil à droite. On le retrouve en 234. En haut à droite, étude de bras à la mine de plomb. Recto: cf. 230, 231 et 232.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne pour les deux parties supérieures.

Etude critique p. 281

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 709 v° et 710 v°) (les deux parties supérieures)

COLLECTION PARTICULIÈRE (partie inférieure)

234
CROQUIS D'APRÈS L'ANTIQUE

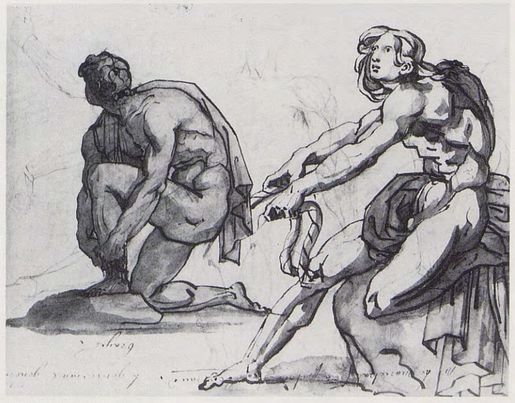
Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,213; l. 0,282

En haut, une figure de femme debout vêtue à l'antique, une femme casquée assise, une des Danseuses d'Herculanum en peplos, un guerrier casqué debout.
En bas, un personnage drapé tenant une tête dans la main droite et un bâton dans la main gauche, un guerrier nu debout et une femme à demi nue assise, un guerrier nu casqué, armé d'une lance, tenant un autre casque dans la main gauche, le même guerrier casqué debout qui a été dessiné en haut à droite, mais inversé, une copie du groupe d'Eros et Psyché s'embrassant au Museo Capitolino.

Tous ces croquis recouvrent en partie des études de têtes à la mine de plomb: principalement des visages masculins, d'homme de profil à gauche, d'hommes âgés, de jeune homme coiffé d'un bicorne, trois fois, d'homme moustachu de profil à droite. Recto: cf. 235.

Etude critique p. 281

COLLECTION PARTICULIÈRE



235
DEUX FIGURES NUES

Mine de plomb et lavis de brun, h. 0,213; l. 0,282

Au premier plan, à droite, regardant la gauche, une figure nue, de profil, assise sur un rocher couvert d'une draperie, fait le geste de tirer une corde des deux mains. Au second plan, à gauche, une figure nue accroupie, une draperie sur l'épaule, fait le geste de l'Hermès rattachant sa sandale. Ces deux dessins sont lavés au-dessus d'autres dessins indistincts tracés à la mine de plomb dont des études d'après l'*Ecorché* de Houdon. De la main de Géricault: une inscription dans l'angle supérieur gauche qui n'a pu être déchiffrée, et en bas, à la plume, dans l'autre sens de la feuille, *M. le Maréchal du Palais Bertrand, le gouverneur général brayer*. Verso: cf. 234.

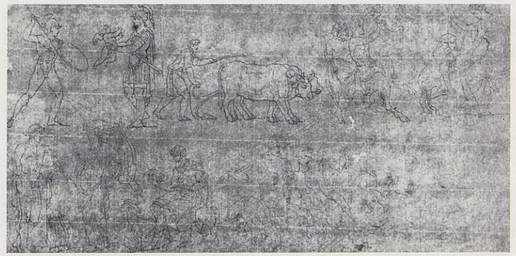
HISTORIQUE: Publié en 1956 dans l'ouvrage sur la collection Hans E. Bühler, Winterthur. Vente Hans E. Bühler, *Théodore Géricault, Collection of Pictures, Drawings and Lithographs,* Christie Londres, 15 novembre 1985, nº 39.

EXPOSITIONS: *Géricault*, Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 124.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Winterthur, 1956, nº 34/35, (ill.) – V. N. Prokoviev, Moscou, 1963, p. 58 (ill.) – L. Eitner, *Géricault's «Dying Paris»,* in *Master Drawings,* spring 1963, pp. 27, 29, 31, 34, note 18, pl. 27 a – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 80, 81, fig. 63.

Etude critique p. 281

COLLECTION PARTICULIÈRE



236
CROQUIS D'APRÈS L'ANTIQUE

Plume, h. 0,153; l. 0,314

En haut, un guerrier nu casqué tourné vers la droite, un guerrier casqué de profil à gauche soulevant un jeune Eros, un homme conduisant deux bœufs au labour, un homme et un satyre assis, tenant un jeune Eros dans ses bras tendus, une jeune femme à demi nue, assise de profil, abreuvant un lion.
Au-dessous, un Apollon debout de profil à droite (cf. 239), un jeune musicien inspiré, un berger assis au milieu de ses chèvres, tenant une flûte de Pan, un couple de tritons accompagné d'un dauphin et de petits génies marins.

HISTORIQUE: Acquis par le Nationalmuseum de Stockholm en 1920.

Etude critique p. 281

NATIONALMUSEUM, STOCKHOLM (NMH 171/1920)

237
CROQUIS D'APRÈS L'ANTIQUE

Mine de plomb, plume et lavis de sépia, h. 0,210; l. 0,280
Cachet de la collection Coutan-Hauguet

Un homme drapé de profil à gauche, appuyé sur un bâton, Mercure de profil à gauche, nouant ses sandales.
Un autre croquis de Mercure de face. Au-dessous, Persée et son cheval Pégase s'abreuvant, reprise du cheval, inversé, très légèrement au lavis, un homme vu de face appuyé sur un bâton, un cheval au lavis très léger, de profil à gauche. Verso, traits de mine de plomb indistincts.

HISTORIQUE: Collection Coutan-Hauguet. Apparaît en 1973 à l'exposition Galerie de Causans, provenant de la collection P. de Bayser.

EXPOSITIONS: *L'homme, la terre, l'eau, le ciel,* Etienne de Causans, Paris, 1973, nº 60 (ill.).

Etude critique p. 281

COLLECTION PARTICULIÈRE

238
ÉPHÈBE GREC, D'APRÈS UNE GRAVURE

Plume sur calque, h. 0,07; l. 0,085

Il est vu sur son cheval au galop, côté hors montoir, vêtu d'un clamyde, portant son bouclier au dos et dirigeant sa lance vers un ennemi invisible.

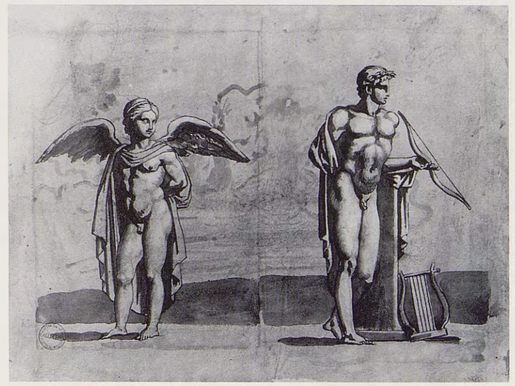
HISTORIQUE: Collection His de La Salle. Donné par celui-ci au Musée d'Alençon.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 89.

BIBLIOGRAPHIE: *Catalogue des tableaux, dessins et sculptures, Musée d'Alençon,* Alençon, 1862, p. 46, nº 97 – *Catalogue du Musée d'Alençon,* Alençon, 1909, p. 35, nº 97.

Etude critique p. 281

MUSÉE DE PEINTURE ET DENTELLE, ALENÇON



239
EROS ET APOLLON

Mine de plomb, plume, aquarelle et rehauts de blanc, h. 0,211; l. 0,284
Cachet de la collection Coutan-Hauguet

Ils sont tous deux nus, une draperie sur les épaules. Eros, de trois quarts à gauche, se retourne vers Apollon lauré qui lui tourne le dos, vu de profil, accoudé à un socle. Il tient un arc de la main gauche, une lyre est posée à terre. Verso: cf. 240.

HISTORIQUE: Collection Coutan-Hauguet. Vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16/17 décembre 1889, nº 186. Adjugé 91 francs à Jullien. Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, nº 26.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Two rediscovered landscapes by Géricault,* in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 136, note 24.

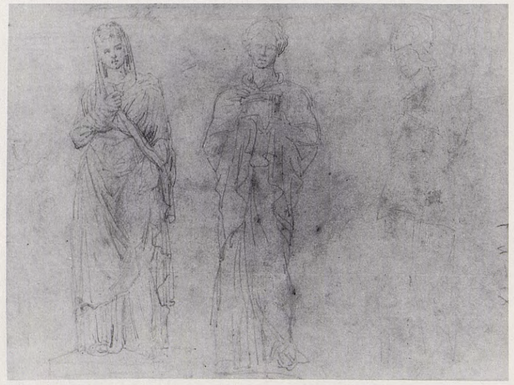
Etude critique p. 281

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 707 rº)

240
TROIS STATUES ANTIQUES

Mine de plomb, h. 0,211; l. 0,284

Copie de trois statues du Musée des Antiques: une Matrone Romaine, une prêtresse d'Isis dite la Vestale du Capitole et Minerve (Landon, *Annales,* t. III, pl. 2). L'artiste a légèrement changé l'orientation des figures. Recto: cf. 239.



HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

Etude critique p. 281

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 707 v°)

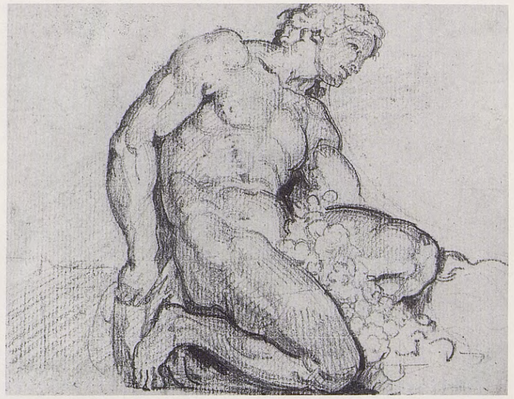
241
STATUE ANTIQUE

Pierre noire, h. 0,178; l. 0,135

Copie de la statue de Matrone Romaine au Musée du Louvre (Landon *Annales,* t. III, pl. 2). Recto: cf. 242.

Etude critique pp. 281, 283

COLLECTION PARTICULIÈRE



242
HOMME NU AGENOUILLÉ D'APRÈS CARRACHE

Pierre noire, h. 0,135; l. 0,178

Il s'agit d'une copie d'un homme nu agenouillé au plafond de la Galerie Farnèse, par Annibal Carrache. A ses pieds, une guirlande de fruits. Cette figure se trouve à gauche d'un médaillon représentant Apollon écorchant Marsyas. Verso: cf. 241.

HISTORIQUE: Publié en 1956 dans l'ouvrage sur la collection de Hans E. Bühler, Winterthur, avec comme provenance indiquée: «collection R. Lipchitz, Paris». Vente Hans E. Bühler, *Théodore Géricault, collection of Pictures, Drawings and Lithographs,* Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 51.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Winterthur, 1956, n° 46 (ill.).

Etude critique p. 283

COLLECTION PARTICULIÈRE

243
THÉTIS D'APRÈS FLAXMAN

Pierre noire, plume et lavis de brun, h. 0,130; l. 0,205
Inscription à droite: *mr w.../boulevard de la madeleine/n° 4*

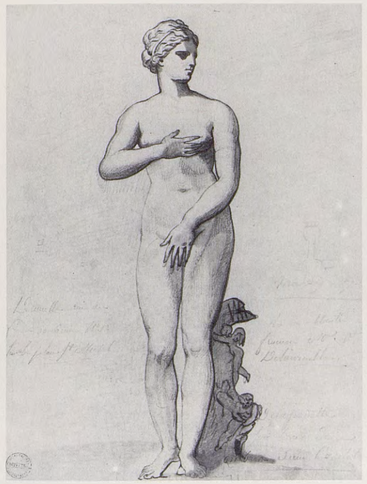
Copie d'une figure d'après Flaxman: «Thétis invoque le secours du Géant Briarée en faveur de Jupiter» (*Iliade,* livre I, pl. 4).
Recto: un homme en étranglant un autre, d'une époque postérieure.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux

Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

Etude critique p. 281

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 695 v°)



244
VÉNUS DE MÉDICIS

Mine de plomb, plume et lavis, h. 0,275; l. 0,205
Cachet de la collection Coutan-Hauguet

Copie de la statue de Vénus dite «Médicis». Plusieurs notes manuscrites de Géricault dans le bas de la feuille, à gauche: «Dermille [?] rue des – francs bourgeois N° 12 – sur la place st Michel» et à droite: «mardy 7 – Rue du theatre – francois M^e^.V^e^ – Delournelle – Delagardette – son traité des – ombres dans l'archite[cture]». Cette dernière mention concerne l'ouvrage de Claude-Mathieu Delagardette, architecte (1762-1805): *Leçons élémentaires des ombres dans l'architecture.*

HISTORIQUE: Collection Coutan-Hauguet. Vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16/17 décembre 1889, n° 183, adjugé 50 francs à Morlet. Apparaît à l'exposition *Géricault* en 1935, alors dans la collection Maurice Gobin, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 23 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 12 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 113.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s.d. [1958], n° 9, (ill.).

Etude critique p. 281

COLLECTION PARTICULIÈRE

245
FEMME DEBOUT, D'APRÈS FAXMAN

Mine de plomb, plume et lavis de sépia, h. 0,200; l. 0,130

Il s'agit de la figure d'Hélène, copiée d'après Flaxman: «Vénus, sous les traits d'une servante d'Hélène, annonce à cette princesse l'arrivée prochaine de Pâris, échappé par son secours des mains de Ménélas» (*Iliade,* livre III, pl. 7). Au-dessous, étude de cheval cabré, à la mine de plomb. Recto: scène du Déluge, d'une époque postérieure.

HISTORIQUE: Déposé au musée de Rouen vers 1890. Don le Breton en 1909.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 219.

BIBLIOGRAPHIE: (?) E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 174, n° 1414 – L. Eitner, *Two rediscovered landscapes by Géricault,* in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 136, note 24 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 79, 80, fig. 60.

Etude critique p. 281

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 148)

246
BACCHANTE ET TAUREAU D'APRÈS MONTFAUCON

Pierre noire et lavis de sépia, h. 0,175; l. 0,160
Cachets de la collection His de La Salle et marque non identifiée (Lugt 2084)

Il s'agit d'une copie inversée d'une gravure de l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon (t. I, 2e partie, pl. 164), tirée d'un dessin manuscrit de Le Brun: «Bacchante qui tient un taureau lié par les cornes, et qui s'efforce de l'arrêter».

HISTORIQUE: Collections His de La Salle; P. H. (?). Vente après décès H. L. Sternberg, Christie, Londres, 24 février 1928, n° 19.

Etude critique p. 281

COLLECTION PARTICULIÈRE

247
COMBAT D'UNE AMAZONE D'APRÈS MONTFAUCON

Pierre noire, h. 0,187; l. 0,264

Copie d'une gravure de l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon (t. IV, 1re partie, pl. 72) d'après un monument conservé alors à Vienne. Au recto, un paysage au lavis, à la gouache et à l'huile qui, par transparence oblitère le dessin d'après Montfaucon, sera catalogué dans un tome suivant.

HISTORIQUE: Collection Coutan, Vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16/17 décembre 1889, nº 180, *Etudes d'après nature: Montmartre, aquarelle. Au verso, croquis divers* – Adjugé 167 francs à Gérard – Par la suite, collections Schubert-Millet, Otto Ackermann Berlin, Hans E. Bühler, Winterthur – Vente Hans E. Bühler, *Théodore Géricault, collection of Pictures, Drawings and lithographs,* Christie, Londres, 15 novembre 1985, nº 49.

EXPOSITIONS: Géricault, Gurlitt, Berlin, 1907, nº 17 – *Centennale de l'art français,* St-Pétersbourg, 1912, nº 274 (ill.). – *Der Unbekannte winterthurer Privatbesitz,* Kunstmuseum, Winterthur, 1942, nº 350 – *Géricault,* Kunstmuseum Winterthur, 1953, nº 148 – d'après le catalogue de la vente Bühler: *Empire and Romantik,* Galerie Zimmermann, Munich, 1909 – *Millinaire romand,* Rouen, 1911 – *Dessins français,* Bâle, 1935.

BIBLIOGRAPHIE: G. Meier-Graefe, *Delacroix und Gericault, Faksimiles,* Munich 1919, pl. 2 – O. Grautoff, *Théodore Géricault,* in *Die Kunst für alle,* février 1924, p. 134 (ill.) – *Géricault,* Winterthur, 1956, nº 52 (ill.) – G. Busch, *Kopien von Theodore Gericault nach Alten Meistern,* in *Pantheon,* mai-juin 1967, p. 184, note 19.

Etude critique pp. 281, 283

COLLECTION PARTICULIÈRE

248
ENSEVELISSEMENT DU CHRIST

Mine de plomb, h. 0,174; l. 0,214

Le corps nu du Christ mort est soutenu aux épaules par Joseph d'Arimathie, saint Jean et un autre homme portant ses jambes. A droite, esquissée, la silhouette de Marie-Madeleine en pleurs. A gauche, reprise de la main droite du Christ.

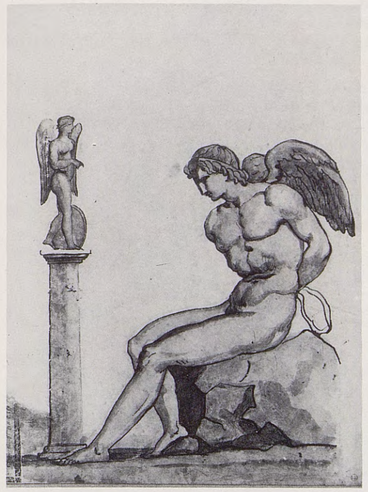
HISTORIQUE: Don de Georges Le Breton au Musée de Rouen en 1909.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, nº 250.

BIBLIOGRAPHIE: E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 174, nº 1411.

Etude critique p. 282

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 179)



249
EROS LES MAINS LIÉES

Mine de plomb, plume, aquarelle et rehauts de blanc, h. 0,269; l. 0,198
Cachet de la collection Léon Bonnat

Eros est assis sur un rocher, les mains liées dans le dos, face à une statuette le représentant posée sur une colonne. En bas à gauche, un fragment d'étiquette: «au-dessus de la [...]/Cambrai».

HISTORIQUE: Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, nº 27.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Two rediscovered landscapes by Géricault,* in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 136, note 24.

Etude critique p. 283

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 708)

250
EROS DÉSARMÉ PAR VÉNUS

Plume et lavis de bistre, h. 0,170; l. 0,120

Vénus nue, accoudée à une colonne, enlève son arc à Eros.

HISTORIQUE: Exposé en 1937 chez Bernheim-Jeune avec, comme provenance, «collections Baron de Laage; Dr. Lœper».

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 80.

Etude critique p. 283

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

251
HERMÈS ANTIQUE

Copie d'une sculpture, de face, de profil à droite et de dos.

HISTORIQUE: Dessin connu par un calque d'Alexandre Colin. Mine de plomb, h. 0,228; l. 0,195. Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8/9 février 1876, partie du nº 30 (collection particulière).

Etude critique p. 283

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

252
ÉTUDES DE FIGURES NUES D'APRÈS CARRACHÉ

Plume, h. 0,290; l. 0,450

Il s'agit de copies inversées d'après l'Andromède, des ignudi, et des figures décoratives de la Galerie Farnèse, par Annibal Carrache, probablement d'après une gravure (cf. Posner, A. Carraci, II, pl. 111 q, 111 s, 140 d, 140 g).

HISTORIQUE: Vente Drouot, Paris, 29 mai 1925, nº 61 (ill.).

Etude critique p. 283

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

253
FIGURES DE CÉRÈS ET THÉTIS, D'APRÈS LE ROSSO

Copie des gravures de Caraglio, d'après Le Rosso, figurant la série des «Vingt figures de dieux dans des niches» datée de 1525, copie par Jacob Buick, Ducerceau et l'école de Marc Antoine (cf. Kurt Kusenberg, *Le Rosso,* 1931, p. 162 et pl. XVII[1]).

HISTORIQUE: Dessin connu par un calque d'Alexandre Colin. Plume et lavis de brun, avec rehauts de gouache blanche, h. 0,204; l. 0,272. Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8/9 février 1876, partie du nº 30 (collection particulière).

Etude critique p. 282

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

254
CAVALIER BARBARE

Ce cavalier casqué monte à cru sur une peau d'animal. Son cheval, qui est vu de profil par la croupe, côté montoir, fléchit sur ses jarrets. Le cavalier n'est pas nu, car au-dessus du coude la manche de son vêtement est retroussée. Sur la droite, en arrière, un autre cavalier. Il paraît une copie avec variante d'après un personnage de l'*Attila devant Rome arrêté par Saint Léon,* de Raphaël, au Vatican.

HISTORIQUE: Connu par un calque d'Alexandre Colin. Mine de plomb, h. 0,17; l. 0,215. Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8/9 février 1876, partie du nº 30 (collection particulière).

Etude critique p. 282

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

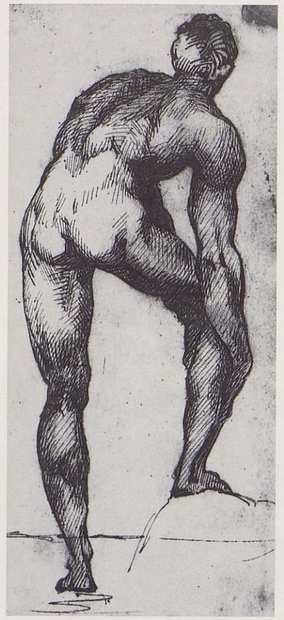
255
ÉTUDE D'APRÈS LE *JASON* DE SCOPAS

Plume, h. 0,135; l. 0,070

Vu de dos. Il existe au Louvre une copie de cette statue qui se trouve à la Villa Hadriana, Tibur, provenant des antiques de Versailles (achetée par Louis XIV en 1685). Cf. *Catalogue Sommaire des marbres antiques,* Paris, 1922, nº 83, p. 5. *La Sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre,* par Jean Charbonnaux (repr.).

HISTORIQUE: Don inconnu au Musée d'Alençon.

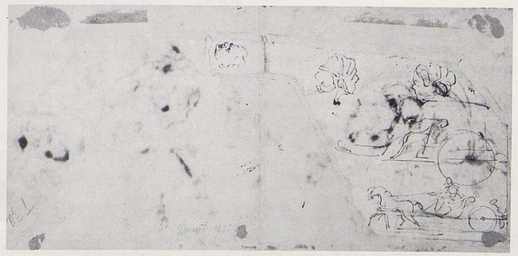
EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 82.



BIBLIOGRAPHIE: *Catalogue du Musée d'Alençon,* Alençon, 1909, p. 39, nº 152.

Etude critique p. 283

MUSÉE DE PEINTURE ET DENTELLE, ALENÇON



256
CROQUIS DE TÊTES ET CHAR ANTIQUE

Plume sur papier de forme trapézoïdale, collé sur un autre dessin, support: h. 0,170; l. 0,135

Une tête d'homme. Deux profils de femmes coiffées à l'antique. Deux études de chars, l'un d'eux attelé. Recto: à la plume, scènes du *Déluge.*

HISTORIQUE: Acquis par la ville de Rouen en 1908.

Etude critique p. 283

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 171 vº)

257
GUERRIER ROMAIN CONDUISANT UN CHAR

Plume et mine de plomb

Il va vers la droite. Le cheval a été coupé.

EXPOSITIONS: Master Drawings by Géricault, New York, San Diego, Houston, 1985-1986, nº 34 verso.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 15, 34.

Etude critique p. 283

COLLECTION PARTICULIÈRE

258
ÉTUDES DIVERSES

Mine de plomb et plume, h. 0,202; l. 0,128

Auteur inconnu

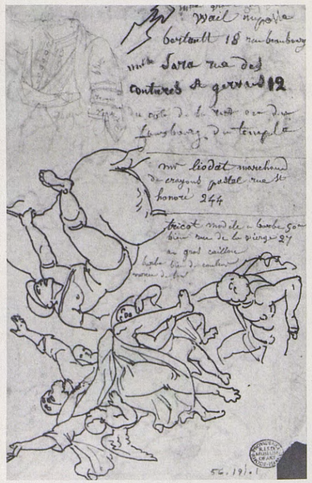
En haut, une copie des *Noces de Thétis et Pélée,* d'Annibal Carrache; au-dessous, deux têtes enturbannées de profil, un détail de la *Bataille de Constantin,* de Raphaël et, à la mine de plomb, on croit distinguer le personnage à genoux au centre dans le *Radeau de la Méduse,* mais tourné en sens inverse, vers la gauche, et à demi nu. En bas, dans le sens horizontal de la feuille, un détail de la *Chambre d'Héliodore,* de Raphaël. Verso: cf. 259.

HISTORIQUE: Acquis par le Musée de Providence en 1956 sur les Museum Works of Art Funds.

EXPOSITIONS: *French watercolors and drawings,* Museum of Art, Providence, 1975, nº 34 a (ill.).

Etude critique p. 283

MUSEUM OF ART, RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN, PROVIDENCE (Acc. n° 56. 191. 1 r°)



259
ÉTUDES DIVERSES ET LISTE D'ADRESSES

Mine de plomb, pierre noire et plume, h. 0,202; l. 0,128
Cachet du Musée de Providence

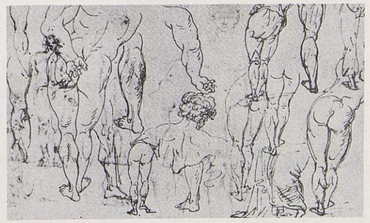
Auteur inconnu

En haut à gauche, une étude de costume oriental avec notations de couleurs *(bleu, rouge, vert)*. Au-dessous, dans le sens horizontal, un détail de la *Bataille de Constantin,* de Raphaël, une copie du *Ravissement de saint Paul,* du Dominiquin, et un détail de la *Flagellation de saint André,* du même peintre. Au crayon noir et à l'encre sont notées les adresses suivantes: *m^lle grande* [...] / *Wail impasse / bertault 18 rue beaubourg / m^lle Sara rue des / coutures st gervais 12 / du côté de la rue ou du / faubourg du temple / mr liodat marchand / de crayons pastel rue st / honoré 244 / tricot modèle a barbe 50 ans / bien rue de la vierge 27 / au gros caillou / barbe bien de couleur / variée de ton.* Recto: cf. 258.

EXPOSITIONS: *French watercolors and drawings.* Musem of Art Providence, 1975, n° 34 b (ill.)

Etude critique p. 283

MUSEUM OF ART, RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN, PROVIDENCE (Acc. n° 56. 191 1 v°)



260
ÉTUDES DE JAMBES

Plume, h. 0,210; l. 0,340

Auteur inconnu

Etudes de jambes nues d'après l'*Hercule Farnèse,* études de bras, de torse vu de dos, et de jambes vêtues. Verso: cf. 261.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente [Suzor], Drouot, Paris, 19 mars 1965, n° 36. Adjugé 1800 francs. Vente, Espace Cardin, Paris, 18 novembre 1972, n° 170, provenant de la galerie Miromesnil, Paris. Vente Drouot RG, Paris, 29 juin 1977, n° 46.

Etude critique p. 283

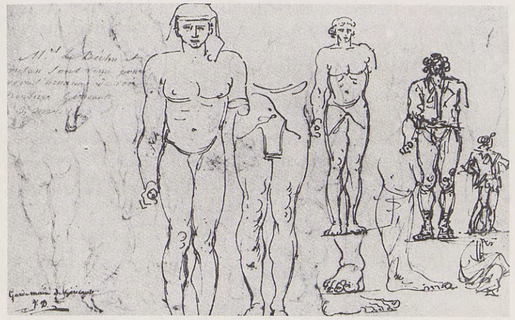
COLLECTION PARTICULIÈRE

261
CROQUIS D'APRÈS DES ANTIQUES, DONT *L'ANTINOÜS ÉGYPTIEN* DU MUSÉE DU VATICAN

Plume, h. 0,210; l. 0,340

Auteur inconnu

Sur la gauche, par transparence, on voit les dessins du recto dont l'un (le talon d'une jambe) a été repris au verso, puis en allant vers la droite trois statues égyptiennes, deux pieds, une jambe et deux personnages indéterminés.
Diverses inscriptions figurent à gauche.
En haut à la mine de plomb: «M^rs Le Béchu et Coutan sont venu *(sic)* pour avoir l'honneur de voir Monsieur Géricault 2 mars 1820».
En bas, à la plume: «Garde main de Mr Géricault V. D.» Recto: cf. 260.



HISTORIQUE: Voir 260.

Etude critique p. 283

COLLECTION PARTICULIÈRE

262
TÊTE DE FEMME ÉPLORÉE D'APRÈS CARRACHE

Tournée de trois quarts à gauche, la main sur la poitrine, il s'agit d'une copie de la tête de Marie-Madeleine dans la Pietà d'Annibal Carrache au musée du Louvre.

HISTORIQUE: Dessin connu par un calque d'Alexandre Colin. Plume (h. 0,154; l. 0,116) Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8/9 février 1876, partie du n° 30 (collection particulière).

Etude critique p. 283

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

263
SCÈNE DE BATAILLE D'APRÈS RAPHAËL

Pierre noire, h. 0,160; l. 0,130

Auteur inconnu

Copie d'un détail de la *Bataille de Constantin,* de Raphaël.

HISTORIQUE: Photographie des Archives de la Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 283

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

264
SCÈNE DE BATAILLE D'APRÈS RAPHAËL

Pierre noire, h. 0,120; l. 0,205

Auteur inconnu

Copie d'un détail de la *Bataille de Constantin,* de Raphaël.

HISTORIQUE: Photographie des Archives de la Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 283

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

265
SCÈNE DE BATAILLE D'APRÈS RAPHAËL

Pierre noire, h. 0,128; l. 0,157

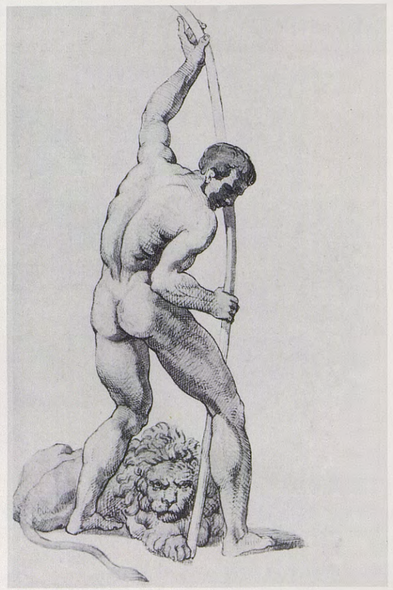
Auteur inconnu

Copie d'un détail de la *Bataille de Constantin,* de Raphaël.

HISTORIQUE: Photographie des Archives de la Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 283

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



266
EMBLÈME DE LA FORCE

Pierre noire, plume, lavis de bistre et sanguine, h. 0,228; l. 0,148

Un homme nu, vu de trois quarts dorsal, le visage de profil, courbant une longue perche. A ses pieds, un lion couché. Il s'agit de l'*Emblème de la Force,* dont Marc-Antoine Raimondi a donné une gravure d'après Raphaël. Ici, la draperie légère et le casque qui revêtaient ce personnage ont été supprimés.

HISTORIQUE: Collection Christopher Powney, Londres, 1968.

EXPOSITIONS: *Early drawings,* Powney, Londres, 1968, nº 49.

Etude critique p. 283

COLLECTION PARTICULIÈRE

267
MÉDÉE

Plume et aquarelle, h. 0,130; l. 0,157
Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Elle surgit, furieuse, à demi nue, vue de profil à droite. A terre, deux enfants nus. Interprétation d'une estampe de Marco da Ravenna.

HISTORIQUE: Collection Queux de Saint-Hilaire. Légué à l'Ecole des beaux-arts en 1892.

EXPOSITIONS: *David, Ingres, Géricault et leur temps,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1934, nº 88.

BIBLIOGRAPHIE: C. Martine, Paris, 1928, nº 22 (coul.).

Etude critique p. 282

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS (Inv. 967)

268
SAINTE GENEVIÈVE DES ARDENTS

Pierre noire, h. 0,282; l. 0,209
Cachet de la collection Léon Bonnat

Copie du tableau de Doyen, conservé à l'église Saint-Roch, à Paris. La position des visages est parfois modifiée. En haut, étude de jambes nues de profil à droite. Au verso, à la pierre noire, une écurie.

HISTORIQUE: Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, nº 68.

Etude critique p. 282

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 711 rº)

269
TÊTE D'HOMME, LES YEUX LEVÉS AU CIEL

Mine de plomb, pierre noire et aquarelle, h. 0,450; l. 0,340

Copie de la tête d'un personnage du tableau de Doyen à l'église Saint-Roch: *Sainte Geneviève des Ardents;* il est situé en haut à droite dans cette composition.

HISTORIQUE: Collection duc de Trévise. Vente Trévise, Charpentier, Paris, 1938, nº 15. Adjugé 12000 francs à Mason, Londres. Par la suite, collection Alphonse Bellier, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 117 – *La jeunesse des Romantiques,* Maison de Victor Hugo, Paris, 1927, nº 1270 – *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, nº 38 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 134 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Knœdler, New York, 1938, nº 34 – *French Romantic artists,* Museum of Art, San Francisco, 1939, nº 42 – *Un siècle d'aquarelle,* Charpentier, Paris, 1942, nº 91 – *Quelques précurseurs de l'art contemporain,* Dubourg, Paris, 1951, nº 25 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 48 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 170 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, nº 58 – *D'Ingres à nos jours,* Bellier, Paris, 1960, nº 28 (ill.) – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, nº 70 (ill) – Master Drawings by Géricault, New York, San Diego, Houston, 1985-1986, nº 65.

BIBLIOGRAPHIE: *La collection du duc de Trévise,* in *Beaux-Arts,* 29 avril 1938, p. 7 – K. Berger, Vienne, 1952, nº 49 (ill.) – K. Berger, trad. Paris, 1968, nº 49 (ill.) – L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972, pp. 152/153, nº 32, fig. 25.

Etude critique p. 282

COLLECTION PARTICULIÈRE

269A
SAINTE GENEVIÈVE DES ARDENTS

Détail d'un personnage
Gabriel-François Doyen
ÉGLISE SAINT-ROCH, PARIS

270
STATUE DE NOVIUS BALBUS PATER

Mine de plomb, h. 0,272; l. 0,215
Cachet de l'Ecole des beaux-arts

C'est la statue du Musée de Naples faite d'après une gravure de Normand (E f 144 [b] fº 97 du Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale).
Au recto, à la plume, un cuirassier chargeant vu de croupe, sera catalogué dans un tome suivant.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente feu M. Desperet, Drouot, Paris, 7-10 juin 1865. Lot nº 552: «Etude d'après la statue équestre de Marc-Aurèle à Rome. Mine de plomb. Etude pour une composition d'Ugolin dans sa prison. A la plume». Vendu 11 francs à Armand. Ces deux dessins ne forment pas le recto et le verso d'une même feuille, mais deux feuilles différentes, toutes deux aujourd'hui à l'Ecole des beaux-arts, où elles sont entrées par le legs Armand Valton en 1908.

Etude critique p. 283

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1010 V)

271
AMINADAB D'APRÈS MICHEL-ANGE

Pierre noire

Auteur inconnu

Copie inversée, donc d'après une gravure, de ce personnage d'une des lunettes du plafond de la chapelle Sixtine.

HISTORIQUE: Photographie des Archives de la Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 282

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

272
CRUCIFIXION DE SAINT PIERRE

D'après un maître ancien

Mine de plomb, h. 0,096; l. 0,075

Il est nu, et trois hommes sont occupés à le clouer sur la croix.

HISTORIQUE: Le carton de montage porte le cachet EB. Collections Binder; Claude Roger-Marx.

Etude critique p. 282

COLLECTION PARTICULIÈRE

273
NYMPHE COUCHÉE

Mine de plomb, h. 0,063; l. 0,098
En bas à gauche, cachet de la collection Jean Gigoux

Elle est nue, étendue sur le flanc droit et conversant avec une autre nymphe située à gauche et qui n'est pas représentée. Peut-être interprétation d'une gravure d'après les *Deux nymphes* de Palma Vecchio à l'Institut Städel de Francfort (cf. Gyorgy Gombosi, *Palma Vecchio,* 1937, pl. 36, et Giovanni Mariacher, *Palma Vecchio,* 1968, pl. 6).

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Legs Jean Gigoux au Musée de Besançon en 1896.

Etude critique p. 282

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2135)

274
LA NAISSANCE DE L'AMOUR

Pierre noire et plume, h. 0,210; l. 0,280
Cachet de la collection Goutan-Hauguet

Copie du tableau d'Eustache Le Sueur, d'après la gravure de Normand (Landon, *Annales,* t. VI, pl. 9). La figure ailée répandant des fleurs au-dessus du groupe a été supprimée. Ce dessin recouvre d'autres croquis peu lisibles. Le verso sera catalogué dans un tome suivant.

HISTORIQUE: Collection Coutan-Hauguet. Publié par Maurice Gobin en 1958, faisant partie de sa propre collection.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s.d. [1958], nº 6 (ill.).

Etude critique p. 281

COLLECTION PARTICULIÈRE

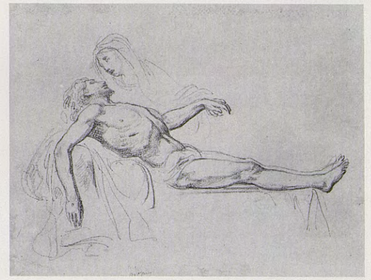
275
VÉNUS

Elle est debout, vue de face, accoudée sur une colonne, les pieds dans l'eau, le visage tourné de profil à droite. Ses cheveux sont nattés et elle porte un petit diadème. Il s'agit d'une copie simplifiée de la gravure de Giorgio Ghisi d'après Luca Penni: *Vénus piquée par un buisson de roses.* Le copiste a isolé la figure féminine du paysage et a supprimé ses bijoux ainsi que le buisson de roses.

HISTORIQUE: Dessin connu par un calque d'Alexandre Colin. Mine de plomb et plume, h. 0,257; l. 0,121. Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8/9 février 1876, partie du nº 30 (collection particulière).

Etude critique p. 282

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



276
PIETÀ

Pierre noire, h. 0,257; l. 0,387
Inscription en bas à gauche: *bologne*

Auteur inconnu

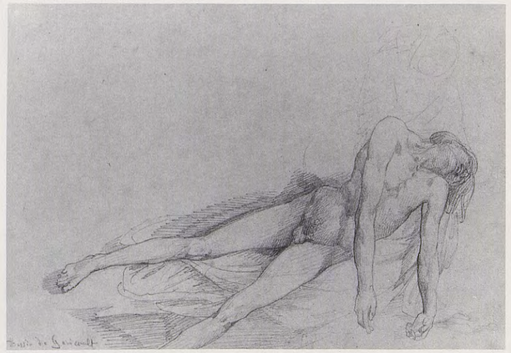
Copie du tableau d'Alexandre Tiarini, à la Pinacothèque de Bologne.

HISTORIQUE: Collection Léon Suzor, Paris. Vente [Suzor], Drouot, Paris, 19 mars 1965, nº 37. Adjugé 2300 francs. Charles E. Slatkin Galleries, New York; Shepherd Gallery, New York; collection John M. Wisdom, Jr.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, nº 24 – *French artists in Italy,* Art Institute, Dayton, 1971, nº 45, (ill.) – *Ingres and Delacroix through Degas and Puvis de Chavannes,* Shepherd, New York, 1975, nº 24.

Etude critique p. 282

COLLECTION PARTICULIÈRE



277
CADAVRE DE JEUNE HOMME

Mine de plomb, h. 0,185; l. 0,263
Inscription en bas à gauche: *Dessin de Géricault*

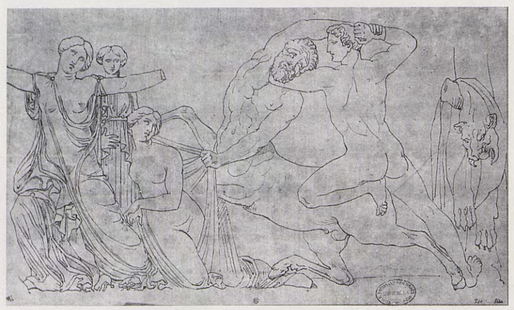
Il est nu, allongé sur une draperie et soutenu aux épaules par un personnage à peine esquissé.

HISTORIQUE: Extrait d'un album factice ayant appartenu au sculpteur David d'Angers. L'inscription est de la main de ce dernier. Collection Prouté, Paris.

EXPOSITIONS: *Nineteenth Century French Drawings,* Hazlitt, Gooden & Fox, Londres, 1979, n° 6, pl. I.

Etude critique p. 282

COLLECTION PARTICULIÈRE



278
FRAGMENT DU TEMPLE DE BASSAE

Plume sur papier calque marouflé sur papier, h. 0,188; l. 0,326
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Calque de la planche 2 de l'ouvrage de G. M. Wagner et F. Ruschweyh, *Bassorilievi Antichi della Grecia...,* Rome, 1814.

HISTORIQUE: A pu faire partie du lot passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, sous le n° 65: «Bas-reliefs du temple d'Egine, etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés», sans dimensions. En deux lots, adjugés 30 et 20 francs. Don His de La Salle à l'Ecole des beaux-arts en 1876.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault and Delacroix seen by Cockerell,* in *Burl. Mag.,* septembre 1971, p. 547, note 1.

Etude critique pp. 284-286

ÉCOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 999 [11])

279
FRAGMENT DU TEMPLE DE BASSAE

Pierre noire sur papier calque marouflé sur papier, h. 0,203; l. 0,403
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Calque de la planche 3 de l'ouvrage de G. M. Wagner et F. Ruschweyh, *Bassorilievi Antichi della Grecia...,* Rome, 1814.

HISTORIQUE: A pu faire partie du lot passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, sous le n° 65: «Bas-reliefs du temple d'Egine, etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés», sans dimensions. En deux lots, adjugés 30 et 20 francs. Don His de La Salle à l'Ecole des beaux-arts en 1876.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault and Delacroix seen by Cockerell,* in *Burl. Mag.,* septembre 1971, p. 547 note 1.

Etude critique pp. 284-286

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS (Inv. 999 [15])

280
FRAGMENT DU TEMPLE DE BASSAE

Mine de plomb et crayon noir sur papier calque marouflé sur papier, h. 0,215; l. 0,376
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Calque de la planche 6 de l'ouvrage de G. M. Wagner et F. Ruschweyh, *Bassorilievi Antichi della Grecia...,* Rome, 1814.

HISTORIQUE: A pu faire partie du lot passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, sous le n° 65: «Bas-reliefs du temple d'Egine, etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés», sans dimensions. En deux lots, adjugés 30 et 20 francs. Don His de La Salle à l'Ecole des beaux-arts en 1876.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault and Delacroix seen by Cockerell,* in *Burl. Mag.,* septembre 1971, p. 547, note 1.

Etude critique pp. 284-286

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS (Inv. 999 [13])

281
FRAGMENT DU TEMPLE DE BASSAE

Mine de plomb et crayon noir sur papier calque marouflé sur papier, h. 0,219; l. 0,395
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Calque de la planche 7 de l'ouvrage de G. M. Wagner et F. Ruschweyh, *Bassorilievi Antichi della Grecia...,* Rome, 1814.

HISTORIQUE: A pu faire partie du lot passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, sous le n° 65: «Bas-reliefs du temple d'Egine, etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés», sans dimensions. En deux lots, adjugés 30 et 20 francs. Don His de La Salle à l'Ecole des beaux-arts en 1876.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault and Delacroix seen by Cockerell,* in *Burl. Mag.,* septembre 1971, p. 547, note 1.

Etude critique pp. 284-286

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS (Inv. 999 [14])

282
FRAGMENT DU TEMPLE DE BASSAE

Plume sur papier calque marouflé sur papier, h. 0,190; l. 0,366
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Calque de la planche 11 de l'ouvrage de G. M. Wagner et F. Ruschweyh, *Bassorilievi Antichi della Grecia...,* Rome, 1814.

HISTORIQUE: A pu faire partie du lot passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, sous le n° 65: «Bas-reliefs du temple d'Egine, etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés», sans dimensions. En deux lots, adjugés 30 et 20 francs. Don His de La Salle à l'Ecole des beaux-arts en 1876.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault and Delacroix seen by Cockerell,*

in *Burl. Mag.,* septembre 1971, p. 547, note 1 – R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 137, fig. 149.

Etude critique pp. 284-286

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS (Inv. 999 [7])

283
FRAGMENT DU TEMPLE DE BASSAE

Pierre noire sur papier calque marouflé sur papier, h. 0,209; l. 0,387
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Calque de la planche 12 de l'ouvrage de G. M. Wagner et F. Ruschweyh, *Bassorilievi Antichi della Grecia...,* Rome, 1814.

HISTORIQUE: A pu faire partie du lot passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, sous le n° 65: «Bas-reliefs du temple d'Egine, etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés», sans dimensions. En deux lots, adjugés 30 et 20 francs. Don His de La Salle à l'Ecole des beaux-arts en 1869.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault and Delacroix seen by Cockerell,* in *Burl. Mag.,* septembre 1971, p. 547, note 1.

Etude critique pp. 284-286

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS (Inv. 999 [16])

284
FRAGMENT DU TEMPLE DE BASSAE

Pierre noire sur papier calque marouflé sur papier, h. 0,200; l. 0,361
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Calque de la planche 13 de l'ouvrage de G. M. Wagner et F. Ruschweyh, *Bassorilievi Antichi della Grecia...,* Rome, 1814.

HISTORIQUE: A pu faire partie du lot passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, sous le nº 65: «Bas-reliefs du temple d'Egine, etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés», sans dimensions. En deux lots, adjugés 30 et 20 francs. Don His de La Salle en 1869.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault and Delacroix seen by Cockerell,* in *Burl. Mag.,* septembre 1971, p. 547, note 1.

Etude critique pp. 284-286

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS (Inv. 999 [12])

285
FRAGMENT DU TEMPLE DE BASSAE

Plume sur papier calque marouflé sur papier, h. 0,185; l. 0,155
Annoté en bas à gauche: *Géricault*
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Calque de la partie gauche de la planche 14 de l'ouvrage de G. M. Wagner et F. Ruschweyh, *Bassorilievi Antichi della Grecia...,* Rome, 1814.

HISTORIQUE: A pu faire partie du lot passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, sous le nº 65: «Bas-reliefs du temple d'Egine, etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés», sans dimensions. En deux lots, adjugés 30 et 20 francs. Don His de La Salle en 1869.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault and Delacroix seen by Cockerell,* in *Burl. Mag.,* septembre 1971, pp. 546, fig. 70, 547, 548.

Etude critique pp. 284-286

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS (Inv. 999 [9])

286
FRAGMENT DU TEMPLE DE BASSAE

Pierre noire sur papier calque marouflé sur papier, h. 0,222; l. 0,403
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Calque de la planche 15 de l'ouvrage de G. M. Wagner et F. Ruschweyh, *Bassorilievi Antichi della Grecia...,* Rome, 1814.

HISTORIQUE: A pu faire partie du lot passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, sous le nº 65: «Bas-reliefs du temple d'Egine, etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés», sans dimensions. En deux lots, adjugés 30 et 20 francs. Don His de La Salle en 1869.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault and Delacroix seen by Cockerell,* in *Burl. Mag.,* septembre 1971, p. 547, note 1.

Etude critique pp. 284-286

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS (Inv. 999 [8])

287
FRAGMENT DU TEMPLE DE BASSAE

Pierre noire sur papier calque marouflé sur papier, h. 0,187; l. 0,325
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Calque de la planche 16 de l'ouvrage de G. M. Wagner et F. Ruschweyh, *Bassorilievi Antichi della Grecia...,* Rome, 1814.

HISTORIQUE: A pu faire partie du lot passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, sous le nº 65:«Bas-reliefs du temple d'Egine etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés», sans dimensions. En deux lots, adjugés 30 et 20 francs. Don His de La Salle en 1869.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault and Delacroix seen by Cockerell,* in *Burl. Mag.,* septembre 1971, p. 547, note 1.

Etude critique pp. 284-286

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS (Inv. 999 [10])

288
FRAGMENT DU TEMPLE DE BASSAE

Pierre noire sur papier calque marouflé sur papier, h. 0,207; l. 0,403
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Calque de la planche 17 de l'ouvrage de G. M. Wagner et F. Ruschweyh, *Bassorilievi Antichi della Grecia...,* Rome, 1814.

HISTORIQUE: A pu faire partie du lot passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, sous le nº 65: «Bas-reliefs du temple d'Egine, etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés», sans dimensions. En deux lots, adjugés 30 et 20 francs. Don His de La Salle en 1869.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault and Delacroix seen by Cockerell,* in *Burl. Mag.,* septembre 1971, p. 547, note 1.

Etude critique pp. 284-286

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS (Inv. 999 [2])

289
FRAGMENT DU TEMPLE DE BASSAE

Pierre noire sur papier calque marouflé sur papier, h. 0,207; l. 0,371
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

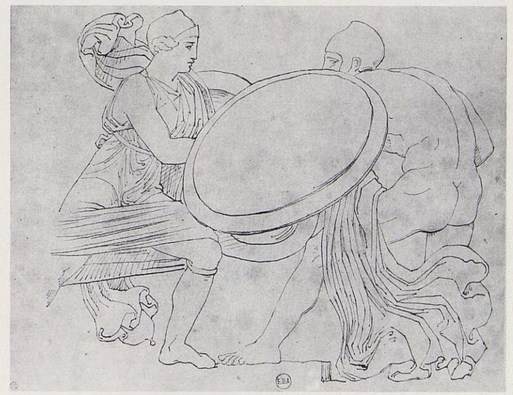
Calque de la planche 19 de l'ouvrage de G. M. Wagner et F. Ruschweyh, *Bassorilievi Antichi della Grecia...,* Rome, 1814.

HISTORIQUE: A pu faire partie du lot passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, sous le nº 65: «Bas-reliefs du temple d'Egine, etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés», sans dimensions. En deux lots, adjugés 30 et 20 francs. Don His de La Salle en 1869.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault and Delacroix seen by Cockerell,* in *Burl. Mag.,* septembre 1971, p. 547, note 1.

Etude critique pp. 284-286

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS (Inv. 999[3])



290
FRAGMENT DU TEMPLE DE BASSAE

Plume sur papier calque marouflé sur papier, h. 0,183; l. 0,234
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Calque de la partie droite de la planche 20 de l'ouvrage de G. M. Wagner et F. Ruschweyh, *Bassorilievi Antichi della Grecia...,* Rome, 1814.

HISTORIQUE: A pu faire partie du lot passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, sous le nº 65: «Bas-reliefs du temple d'Egine, etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés», sans dimensions. En deux lots, adjugés 30 et 20 francs. Don His de La Salle en 1869.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault and Delacroix seen by Cockerell,* in *Burl. Mag.,* septembre 1971, p. 547, note 1.

Etude critique pp. 284-286

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ART, PARIS (Inv. 999[4])

291
FRAGMENT DU TEMPLE DE BASSAE

Pierre noire sur papier calque marouflé sur papier, h. 0,197; l. 0,349
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Calque de la planche 21 de l'ouvrage de G. M. Wagner et F. Ruschweyh, *Bassorilievi Antichi della Grecia...,* Rome, 1814.

HISTORIQUE: A pu faire partie du lot passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, sous le n° 65: «Bas-reliefs du temple d'Egine, etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés», sans dimensions. En deux lots, adjugés 30 et 20 francs. Don His de La Salle à l'Ecole des beaux-arts en 1869.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault and Delacroix seen by Cockerell,* in *Burl. Mag.,* septembre 1971, p. 547, note 1.

Etude critique pp. 284-286

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ART, PARIS (Inv. 999[5])

292
FRAGMENT DU TEMPLE DE BASSAE

Pierre noire sur papier calque marouflé sur papier, h. 0,196; l. 0,393
Annoté en haut à gauche: *22*
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Calque de la planche 22 de l'ouvrage de G. M. Wagner et F. Ruschweyh, *Bassorilievi Antichi della Grecia...,* Rome, 1814.

HISTORIQUE: A pu faire partie du lot passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, sous le n° 65: «Bas-reliefs du temple d'Egine, etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés», sans dimensions. En deux lots, adjugés 30 et 20 francs. Don His de La Salle à l'Ecole des beaux-arts en 1869.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault and Delacroix seen by Cockerell,* in *Burl. Mag.,* septembre 1971, pp. 546, fig. 68, 547, 548.

Etude critique pp. 284-286

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS (Inv. 999[6])

293
FRAGMENT DU TEMPLE DE BASSAE

Pierre noire sur papier calque marouflé sur papier, h. 0,197; l. 0,350
Annoté en haut à droite: *23*
Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Calque des parties gauche et centrale de la planche 23 de l'ouvrage de G. M. Wagner et F. Ruschweyh, *Bassorilievi Antichi della Grecia...,* Rome, 1814.

HISTORIQUE: A pu faire partie du lot passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, sous le n° 65: «Bas-reliefs du temple d'Egine, etc. Quinze dessins à la plume. Seront divisés», sans dimensions. En deux lots, adjugés 30 et 20 francs. Don His de La Salle à l'Ecole des beaux-arts en 1869.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault and Delacroix seen by Cockerell,* in *Burl. Mag.,* septembre 1971, p. 547, note 1.

Etude critique pp. 284-286

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX ARTS, PARIS (Inv. 999[1])

294
LA MORT DE GERMANICUS

D'après Poussin

Huile sur toile, h. 0,449; l. 0,550

Copie d'après une gravure, en contre-partie, du tableau actuellement au Musée de Minneapolis.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Eudoxe Marcille. S'est transmis dans la descendance de ce collectionneur. Au dos du tableau, une étiquette de la main d'Eudoxe Marcille: «Collection Eudoxe Marcille. Tableau n° 145. Géricault. La mort de Germanicus. Cette esquisse a été faite d'après une gravure. Le tableau de Poussin est au palais Barberini à Rome. Estimé 200 frs.»

EXPOSITIONS: *La «Mort de Germanicus» de Poussin du Musée de Minneapolis,* Louvre, Paris, 1973, n° 58 (ill.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 14 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, copies n° 151 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, copies n° 160 – G. Oprescu, Paris s.d. [1927], p. 25, note 1 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 457, n° 160 – P. Rosenberg, *La Mort de Germanicus de Poussin,* in *La Revue du Louvre,* 1973, n° 2, p. 140, fig. 6 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 408 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 90 (ill.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 24, 26, fig. 14.

Etude critique p. 290

COLLECTION PARTICULIÈRE

295
PAYSAGE AVEC PERSONNAGES DEMI-NUS DORMANT AU PREMIER PLAN

Huile sur bois, h. 0,775; l. 0,570

Auteur inconnu

Dans un sous-bois très sombre au fond duquel une éclaircie permet de voir un village, au premier plan sont couchés sur le sol un homme chauve et, semble-t-il, une femme.

HISTORIQUE: Proposé en 1978 par M. Grunchec, comme identifiable avec le tableau *Le Sommeil des Apôtres,* d'après Titien, de la vente Delacroix du 17 février 1864, n° 228.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* pp. 401, 402, fig. 11 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 7 (ill.).

Etude critique p. 290

COLLECTION PARTICULIÈRE

296
L'ASSOMPTION

D'après Titien

Huile sur toile, h. 0,670; l. 0,550

Copie d'après le tableau du Musée de Vérone, exposé au Muséum, plus tard Musée Napoléon, entre 1798 et 1815.

HISTORIQUE: Doit figurer parmi les tableaux indiqués au paragraphe 31 de l'Inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «Cinq tableaux copies d'après Letitien Renbren, Griff et autres maîtres prisés trente francs», ou encore aux paragraphes 39 et 40: «quatre tableaux esquisses copiées d'après Rubens, Letitien vanhos et mr Gros prisés trente francs», «Deux tableaux encadrés Copies d'après Letitien et vylan prisés quinze francs»; on le retrouve à la vente après décès de l'artiste, hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif n° 20 ou 23. Passe à la vente après décès Eugène Delacroix, Drouot, Paris, 17-19 février 1864, n° 229, h. 0,650; l. 0,540, adjugé 510 francs à Guerrieux. Catalogué par Clément dès 1867 avec l'indication de cette vente

et un renvoi de numéro erroné. On perd sa trace par la suite. Un tableau de dimensions légèrement supérieures a été proposé comme étant le numéro de Clément: collection Nathan, Zurich; donné en 1963 à la Kunsthalle de Brême en souvenir de Georg Waldthausen, Brême. Sans doute, est-ce bien le même car le catalogue du musée indique que le tableau a été agrandi de 1 cm à 1 cm ½; d'après le conservateur, l'adjonction a été faite avec une toile qui n'est pas celle du tableau original.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 22 – *Delacroix,* Kunsthalle, Brême, 1964, nº 528 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, mars 1867, p. 220; octobre 1867, copies nº 173 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 33; copies nº 181 – H. Houssaye, *Un maître de l'école française, Théodore Géricault,* in *Revue des deux mondes,* 15 novembre 1879, p. 377 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], p. 22 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 24 – P. Courthion, Genève, 1947, p. 145 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 53 – *Acquisitions ou dons récents, Allemagne,* in *La Chronique des arts,* février 1964, p. 22 (ill.), nº 77 – G. Bush, *Kopien von Théodore Géricault nach alten Meister,* in *Pantheon,* mai-juin 1967, pp. 176, 177, fig. 1, 182 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 459, nº 181 – G. Gerkens et U. Heiderich, *Katalog der Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen,* Brême, 1973, pp. 116/117, fig. 541 – H. A. Lüthy, *Géricaults Kopien nach Tizian,* in *Öffentlichen Kunstsammlung Basel,* 1967-1973, pp. 10, 14, fig. 5, 15, 17 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.*, 1976, pp. 402, fig. 11, 416, note 68 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 32 (ill.) – *Catalogue: Géricault,* Villa Médicis, Rome 1979, pp. 181/182.

Etude critique p. 291

KUNSTHALLE, BRÊME (Inv. 885 – 1963/12)

Huile sur toile, h. 0,650; l. 0,540

Copie du tableau de l'église des Santi Giovanni e Paulo à Venise, exposé au Louvre, puis au Musée Napoléon, de 1798 à 1815. L'œuvre originale de Titien a été détruite lors de l'incendie qui dévasta la chapelle du Rosaire, dans cette même église, le 16 août 1867.

HISTORIQUE: Doit figurer parmi les tableaux indiqués au paragraphe 31 de l'Inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «Cinq tableaux copies d'après Letitien Renbren, Griff et autres maîtres prisés trente francs», ou encore aux paragraphes 39 et 40: «quatre tableaux esquisses copiées d'après Rubens, Letitien vanhos et mr Gros prisés trente francs», «Deux tableaux encadrés Copies d'après Letitien et vylan prisés quinze francs»; doit être compris à la vente après décès de l'artiste, hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif nº 20 ou 23. Indiqué dans l'Inventaire après décès de Delacroix, sous le nº 56, avec une attribution à Delacroix, il passe ensuite à la vente après décès Eugène Delacroix, Drouot, Paris, 17-19 février 1864, nº 227, h. 0,650; l. 0,540, sous le nom de Géricault, adjugé 1060 francs à Legrand. Catalogué par Clément dès 1867, avec l'indication de la vente Delacroix et une erreur dans le prix d'adjudication (2060 au lieu de 1060 francs). M. Jean Diéterle a noté, dans son exemplaire du catalogue de Clément, en face du numéro correspondant, qu'il a vu un tableau de ce sujet chez Mme Legrand, en 1930. Le tableau serait donc resté dans la famille Legrand entre 1864 et 1930. A une vente anonyme, Drouot, Paris, 24 juin 1942, nº 33, est proposé un tableau comme étant celui de la vente Delacroix, dont il a les mêmes dimensions, adjugé 109 100 francs. On le retrouve à la vente anonyme, Galliera, Paris, 9 décembre 1960, nº 31. Adjugé 14000 francs. Par la suite, collection Jacques Dubourg. Acquis par le Musée de Bâle en 1967. Lorenz Eitner indique également comme propriétaire après la vente de 1942: «Nathan Chaikin, New York».

EXPOSITIONS: *Quelques précurseurs de l'art contemporain,* Dubourg, Paris, 1951, nº 27 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979/1980, nº 4 (ill.).

297
LE MARTYRE DE SAINT PIERRE
D'après Titien

BIBLIOGRAPHIE: *Vente à l'Hôtel Drouot,* in *Revue universelle des arts,* 1864, XIX, p. 137 – C. Clément, in *G.B.A.*, mars 1867, p. 220; mai 1867, p. 481; octobre 1867, copies nº 171 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, pp. 33, 264, copies nº 179 – J. Tripier Le Franc, *Histoire de la vie et de la mort du Baron Gros,* Paris, 1880, p. 406 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], pp. 22, 118 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], pp. 24, 165, note 2 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 282 – *Acquisitions ou dons récents,* in *La Chronique des arts,* février 1968, p. 123 (ill.), nº 453 – H. Bessis, *L'Inventaire après décès d'Eugène Delacroix,* in *B.S.H.A.F.*, 1969, p. 211 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 304 – H. A. Lüthy, *Géricault in Los Angeles,* in *Neue Zürcher Zeitung,* 20 novembre 1971, p. 37 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 459, nº 179 – H. A. Lüthy, *Géricaults Kopien nach Tizian,* in *Öffentichen Kunstsammlung Basel,* 1967-1973, pp. 10, 11, fig. 1 (détail), 12, fig. 2 (coul.), 13-15, 17, 19, fig. 7 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.*, 1976, pp. 401, 415, notes 60 et 61, 416, note 62 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 31 (ill.), pl. III (coul.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 59, fig. 45, 60.

Etude critique p. 291

ÖFFENTLICHE KUNSTSAMMLUNG, BÂLE (Inv. G 1967.4)

Huile sur toile, h. 0,460; l. 0,380

De nombreux auteurs ont voulu voir, à tort, le modèle de ce tableau dans l'exemplaire conservé à Windsor, suivant en cela le légataire de l'œuvre; c'est d'après la peinture actuellement en l'église de Saventhem que la copie a été faite. Cet exemplaire, plus petit et comportant moins de personnages, a été exposé entre 1794 et 1815 au Muséum (Musée du Louvre), plus tard Musée Napoléon.

HISTORIQUE: Doit figurer parmi les tableaux mentionnés au paragraphe 6 de l'Inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «quatre tableaux, savoir une copie d'après Rigaud, une d'après vandyck une étude de paysage et une académie prisés vingt francs», ou encore au paragraphe 30: «Dix esquisses, copies d'après Rubens vandyck, Rimbrans, venix et Rogmann prisées soixante francs», doit être compris à la vente après décès de l'artiste, hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif nº 23. Indiqué dans l'Inventaire après décès de Delacroix sous le nº 108, il passe à la vente après décès Eugène Delacroix, Drouot, Paris, 17-19 février 1864, nº 232 h. 0,450; l. 0,370, adjugé 930 francs à van Cuyck. On le retrouve à la vente après décès Paul van Cuyck, Drouot, Paris, 7-10 février 1866, nº 21, avec les mêmes dimensions, adjugé 830 francs. Catalogué par Clément dès 1867 avec l'indication des deux ventes précitées. Sans doute le même tableau qui appartint par la suite à Léon Mancino et fut donné (et non vendu, comme le dit Lorenz Eitner) par ce collectionneur aux Musées de Bruxelles en 1872, par l'intermédiaire de M. Gauchez.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 37 – *De David à Matisse,* Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles, 1966, nº 30 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971/1972, nº 4 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, mars 1867, p. 220; octobre 1867, copies nº 177 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 33, copies nº 185 – G. Lafenestre, *Artistes et amateurs,* Paris, s.d. [1902], p. 73 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], pp. 22, 167 – Fierens-Gevaert, *La peinture au musée ancien de Bruxelles,* Bruxelles, 1913, p. 83, pl. 149 – Firens-Gevaert, *La peinture au musée ancien de Bruxelles,* Bruxelles, 1923, p. 108, pl. CLXI – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 24 – *Journal d'Eugène Delacroix, I,* Paris, 1932, pp. 175/176 – L. Eitner, *Deux œuvres inconnues de Géricault au musée d'art moderne,* in *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts,* juin 1953, p. 55 – L. Eitner, *Géricault at Winterthur,* in *Burl. Mag.*, août 1954, p. 257 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 339 – S. Lodge, *Géricault in England,* in *Burl. Mag.*, décembre 1965, p. 626 – H. Bessis, *L'Inventaire après décès d'Eugène Delacroix,* in *B.S.H.A.F.*, 1969, p. 213, nº 108 – L. Johnson, *A copy after Van Dyck by Géricault,* in *Burl. Mag.*, décembre 1970, pp. 794, 795, fig. 11 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 459, nº 185 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.*, 1976, pp. 396, 413, note 15 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 17 (ill.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 24, 27, Fig. 15.

Etude critique p. 291

MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES (Inv. 2544)

298
SAINT MARTIN PARTAGEANT SON MANTEAU
D'après Van Dyck

299
PORTRAIT DE MARIE SERRE, MÈRE DE RIGAUD

D'après Rigaud

Eugène Delacroix

Huile sur toile, h. 0,800; l. 0,650

HISTORIQUE: A été considéré comme correspondant au tableau indiqué au paragraphe 6 de l'Inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «quatre tableaux, savoir une copie d'après Rigaud, une d'après vandyck une étude de paysage et une académie prisés vingt francs»; on retrouve ce nom à la vente après décès de l'artiste, hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif nº 23. Il est indiqué dans l'Inventaire après décès de Delacroix, sous le nº 100, avec une attribution à Delacroix, et passe sous le nom de Géricault à la vente après décès Eugène Delacroix, Drouot, Paris, 17-19 février 1864, nº 237, h. 0,800; l. 0,650, adjugé 880 francs à Piron. Vente après décès Piron, Drouot, Paris, 21 avril 1864, nº 12. Catalogué par Clément dès 1867 avec l'indication de la vente Delacroix.
M. Jean Diéterle a noté, dans son exemplaire du catalogue de Clément, en face du numéro correspondant: «coll. de Cathen, vendu en fev. 1949». Dans l'exposition de portraits à la Galerie Charpentier en 1950, un tableau de même sujet est proposé comme étant le numéro de la vente Delacroix, avec référence à Clément. On le retrouve à l'exposition Marlborough en 1952 avec les dimensions de la vente Delacroix et l'indication de la collection Rivet après la collection Piron. Aucun tableau correspondant n'apparaît dans les diverses ventes Rivet. Peut-être ce dernier s'est-il rendu adjudicataire à la vente Piron. Par la suite, collections Pierre Dubaut, Paris (le châssis porte au dos le cachet à la cire de ce collectionneur et le nº 31 très effacé); Claude Aubry, Paris; vendu par celui-ci au Musée des Beaux-Arts de Dijon en 1982.

EXPOSITIONS: *Cent portraits de femmes du XVe siècle à nos jours,* Charpentier, Paris, 1950, nº 46 a – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 7 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 39 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, nº 11 (ill.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome 1979/1980, nº 13 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 221; octobre 1867, copies nº 180 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 34, copies nº 188 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], p. 23 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 24 – *Ces portraits ont une histoire,* in *Album du Figaro,* février-mars 1950, p. 65 (ill.) – D. Sutton, *London explores,* in *Art News,* décembre 1952, p. 33 – L. Eitner, *Géricault at Winterthur,* in *Burl. Mag.,* août 1954, pp. 257/258 – H. Bessis, *L'Inventaire après décès d'Eugène Delacroix,* in *B.S.H.A.F.,* 1969, p. 213 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 459, nº 188 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 396, 413, note 14 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 87 (ill.).

Etude critique p. 291-293

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DIJON (Inv. 1982/29-P)

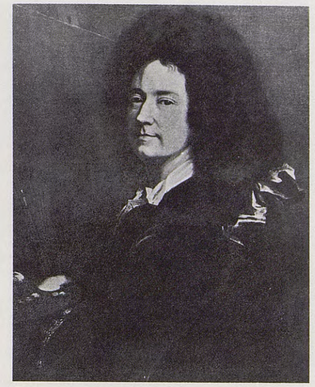
299A
MARIE SERRE, GRAVURE D'APRÈS LE PORTRAIT DE RIGAUD

Pierre Drevet

299C
PORTRAIT DE L'ARTISTE AU CHEVALET PEIGNANT SA MÈRE

Hyacinthe Rigaud

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS



299D

Réplique du tableau de Rigaud nº 299C, vente Paul Mersch, Berlin, chez Keller und Reiner, 2 mars 1905.

299B
DOUBLE PORTRAIT DE MARIE SERRE, MÈRE DE L'ARTISTE

Hyacinthe Rigaud

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS

299E
PORTRAIT DE MARIE SERRE, MÈRE DE L'ARTISTE

Hyacinthe Rigaud

COLLECTION PARTICULIÈRE

300
PORTRAIT ÉQUESTRE DE FRANÇOIS DE MONCADE

d'après Van Dyck

Huile sur toile, h. 0,460; l. 0,380

Copie d'après le tableau du Musée du Louvre

HISTORIQUE: A la vente Ary Scheffer, Drouot, Paris, 15/16 mars 1859, est passé au n° 15, sous le nom de Delacroix, un tableau intitulé: «Portrait du marquis de Moncade. h. 0,450; l. 0,370», adjugé 380 francs à Arie Johannes Lamme, neveu d'Ary Scheffer, d'après un catalogue annoté du Nederlands Institute for Art History, La Haye, cité par Lee Johnson. Le compte rendu de la vente par Philippe Burty rend à Géricault cette œuvre, dont il dit: «*le Marquis de Moncade,* très belle esquisse de Géricault, d'après Van Dyck, beaucoup plus avancée que la précédente, mais moins brillante, 380 fr.» et en note: «Cette copie [Marie de Médicis à cheval] et la suivante avaient été données par Géricault à Eugène Delacroix qui les avait prêtées à son ami Scheffer, et les lui avait ensuite abandonnées.» Ce prêt est confirmé par une note de Delacroix retrouvée par Lee Johnson dans un carnet de 1820 (Musée du Louvre, RF 9144, fol. 22 v°): «[Prêté] à Scheffer. [...] Marquis de Moncade d'après Rubens *[sic]*». Le tableau, gardant son attribution à Delacroix, est passé de la collection Lamme à celle de C. J. Fodor. Légué au Musée Fodor d'Amsterdam, en 1860. Il n'a été rendu à Géricault qu'à une date récente.

EXPOSITIONS: *Fodor 100 jaar,* Museum Fodor, Amsterdam, 1963, n° 14 (sous le nom de Delacroix) – *Eugène Delacroix,* Kunsthalle, Brême, 1964, n° 22 (sous le nom de Delacroix) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971/1972, n° 5 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: P. Burty, *Collection Ary Scheffer,* in *G.B.A.,* 1er avril 1859, p. 47 – *Beschrijving der Schilderijen (...) in het Museum Fodor,* Amsterdam, 1863, p. 20, n° 132 (sous le nom de Delacroix) – C. Clément, in *G.B.A.,* mai 1867, p. 479 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 259 – *Beschrijving der Schilderijen (...) in het Museum Fodor,* Amsterdam, 1873, p. 20, n° 132 (sous le nom de Delacroix) – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 24 – M. Kolb, *Ary Scheffer et son temps,* Paris, 1937, p. 62, note 6 – S. Lodge, *Géricault in England,* in *Burl. Mag.,* décembre 1965, p. 626, note 55 – L. Johnson, *A copy after Van Dyck by Géricault,* in *Burl. Mag.,* décembre 1970, pp. 788, fig. 1 (coul.), 793-795, fig. 10, 797 – F. W. Robinson, *Van Beyeren and Géricault,* in *Nederlands Kunsthistorich Jaarboek,* 1972, p. 352 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 396, 414, notes 16 à 18 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 16 (ill.).

Etude critique p. 293

STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM (Inv. A 4546)

301
PORTRAIT ÉQUESTRE DE FRANÇOIS DE MONCADE

D'après Van Dyck

Huile sur toile, h. 0,440; l. 0,390

Copie du tableau du Musée du Louvre

Auteur inconnu

HISTORIQUE: D'après le propriétaire actuel, qui fait référence à la vente Ary Scheffer, ce tableau a été acquis à la Galerie Georges Petit en avril 1905.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Buchbesprechungen: Klaus Berger, «Géricault und sein Werk»,* in *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* XVI, 1953, p. 81 – L. Eitner, *Letter to the Editor,* in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 164 – Id., *Géricault at Winterthur,* in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 257 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 16 A.

Etude critique p. 293

COLLECTION PARTICULIÈRE

302
MARIE DE MÉDICIS À JULIERS

D'après Rubens

Huile sur toile, h. 0,460; l. 0,380

Copie d'après le tableau de la Galerie Médicis, aujourd'hui au Louvre.

HISTORIQUE: A la vente Ary Scheffer, Drouot, Paris, 15/16 mars 1859, est passé au n° 14, sous le nom de Delacroix, un tableau intitulé «Marie de Médicis à cheval. h. 0,450; l. 0,370». Le compte rendu de la vente par Philippe Burty rend cette œuvre à Géricault, dont il dit: «*Marie de Médicis à cheval,* pochade pétillante d'esprit, étincelante de couleur, par Géricault, d'après Rubens, 380 fr.» et en note: «Cette copie et la suivante [le *Marquis de Moncade*] avaient été données par Géricault à Eugène Delacroix qui les avait prêtées à son ami Scheffer, et les lui avait ensuite abandonnées.» S'identifie sans doute avec le n° 25 de la vente E. Blanc, Drouot, Paris, 7 avril 1862, h. 0,460; l. 0,380, adjugé 1180 francs.
A l'exposition chez Sterner en 1936, apparaît un tableau de même sujet, faisant référence à la vente E. Blanc, dont il a d'ailleurs les dimensions (inversées par erreur). La provenance indiquée était: «collections Avigdoc; Dubaut, Paris». (M. Grunchec propose de voir le présent tableau dans le n° 92, de dimensions supérieures, passé à une vente anonyme, Drouot, Paris, 14 novembre 1924, sans attribution: «Copie d'après Rubens. Marie de Médicis à cheval. h. 0,460; l. 0,580», dont Pierre Dubaut s'est rendu adjudicataire pour la somme de 17000 francs.) Toujours dans la collection Dubaut à l'exposition Bernheim-Jeune en 1937, il est proposé à la vente la même année à l'exposition de Bâle. Par la suite, collection Hans E. Bühler, Winterthur. Vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 11.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Sterner, New York, 1936, n° 10 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 20 – *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, n° 77 – *Der Unbekannte Winterthurer Privatbesitz,* Kunstmuseum, Winterthur, 1942, n° 117 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 36.

BIBLIOGRAPHIE: P. Burty, *Collection Ary Scheffer,* in *G.B.A.,* 1er avril 1859, p. 47 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 24 – M. Gauthier, Paris, 1935, p. 16 (ill.) – *America sees Géricault,* in *Art digest,* 15 novembre 1936, pp. 5 (ill.), 6 – M. Davidson, *The American debut of Géricault,* in *Art News,* 21 novembre 1936, p. 29 – G. Pêne du Bois, *Seeing the exhibitions,* in *The American magazine of art,* décembre 1936, p. 826 – M. Kolb, *Ary Scheffer et son temps,* Paris, 1937, p. 62, note 6 – J. de Laprade, *Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault,* in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, pp. 76, 80, 89 – S. Wichmann, *Die Géricault-Ausstellung in Winterthur,* in *Kunstchronik,* mars 1954, p. 63 – L. Eitner, *Géricault at Winterthur,* in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 257 – *Géricault,* Winterthur, 1956, n° 10 (coul.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 339 – L. Johnson, *A copy after Van Dyck by Géricault,* in *Burl. Mag.,* décembre 1970, pp. 794, 797 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 401, 415, notes 45 à 47 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nos 15 et 15 bis (ill.). – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 24, 27, fig. 16.

Etude critique p. 294

COLLECTION PARTICULIÈRE

303
CHEVAL DE L'ÉRECTION DE CROIX

D'après Rubens

Huile sur toile, h. 0,300; l. 0,200

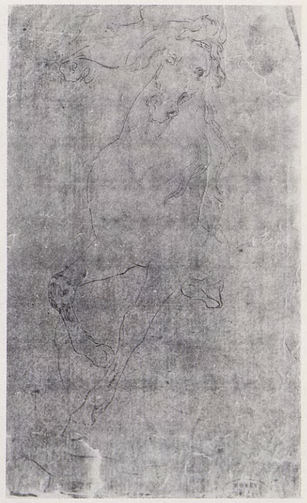
Il s'agit du cheval de profil, côté montoir, la tête étant de face, qui se trouve sur le panneau droit du triptyque de la cathédrale d'Anvers. Derrière, la tête d'un autre cheval, en partie masquée par le bras de l'homme qui monte le premier.

HISTORIQUE: Doit figurer parmi les tableaux mentionnés au paragraphe 30 de l'Inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «Dix esquisses, copies d'après Rubens vandyck, Rimbrans, venix et Rogmann prisées soixante francs», ou encore au paragraphe 39: «quatre tableaux esquisses copiées d'après Rubens, Letitien vanhos et m^r^ Gros prisés trente francs»; doit se retrouver à la vente après décès de l'artiste, hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans les lots collectifs n° 20 ou 23. Apparaît ensuite à la vente Ary Scheffer, Drouot, Paris, 15/16 mars 1859, n° 26: «Etude de chevaux». Catalogué par Clément dès 1867, mais en faisant un doublet. Il catalogue ce tableau une première fois parmi les peintures, en faisant référence à la vente Scheffer, et donnant le prix d'adjudication: 390 francs; une seconde fois parmi les copies, sans dimensions, avec un titre faux «Cheval de la Descente de Croix, de Rubens» et un prix erroné «420 francs», le signalant alors dans la collection Binder. On le retrouve peut-être à la vente Charles Binder, Georges Petit, Paris, 31 janvier 1891, n° 37: «Cheval (étude). h. 0,290; l. 0,190». Sa trace se perd par la suite. Connu par deux copies d'Auguste, au pastel (305) et à l'huile (306), et un calque à la plume de Léon Cogniet (304).

BIBLIOGRAPHIE: P. Burty, *Collection Ary Scheffer,* in *G.B.A.,* 1er avril 1859, p. 47 – C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 36; octobre 1867, copies n° 153 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 39; copies n° 162 – M. Kolb, *Ary Scheffer et son temps,* Paris, 1937, p. 61, 62, note 5, p. 63, note 4. – L. Eitner, *A rediscovered painting by Géricault,* in *The Stanford museum,* 1975, IV-V, p. 10, note 4 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 400 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 266 et 276 – D. Rosenthal, *Ingres, Géricault and «Monsieur Auguste»,* in *Burl. Mag.,* janvier 1982, pp. 10, 13.

Etude critique p. 294

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



304
ÉTUDE POUR LE CHEVAL DE L'ÉRECTION DE CROIX

D'après Rubens

L'un est vu de trois quarts côté montoir, la tête vue de face. De l'autre on ne voit que la tête de profil.

HISTORIQUE: Dessin connu par un calque de Léon Cogniet (plume sur papier calque jaune-orange, h. 0,32; l. 0,18) au Musée des beaux-arts d'Orléans 575 (375) C4

Etude critique p. 295

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

305
COPIE DE 303 ET 308

Jules Auguste

Pastel, h. 0,205; l. 0,256

HISTORIQUE: Ancien atelier Paul Huet.

Etude critique p. 294

COLLECTION PARTICULIÈRE

306
COPIE DE 303 ET 308

Jules Auguste

Mine de plomb et huile sur carton marouflé sur bois h. 0,210; l. 0,300

HISTORIQUE: Donné en 1888 par le baron Schwiter au Musée d'Orléans.

BIBLIOGRAPHIE: Donald A. Rosenthal, *Ingres, Géricault et «Monsieur Auguste»,* in *Burl. Mag.,* janvier 1982, p. 13.

Etude critique p. 294

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ORLÉANS

307
COPIE DE 303 ET 305

D'après Jules Auguste?

Huile, h. 0,315; l. 0,405

HISTORIQUE: Mentionné en 1982 dans le marché d'art londonien.

BIBLIOGRAPHIE: Donald A. Rosenthal, *Ingres, Géricault et «Monsieur Auguste»* in *Burl. Mag.,* janvier 1982, p. 13, fig. 16.

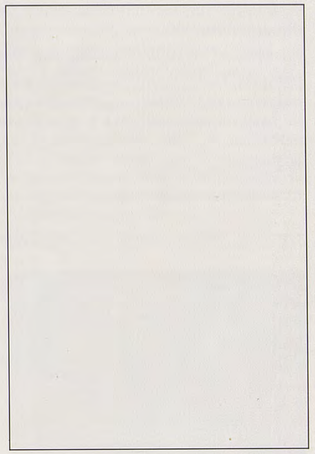
Etude critique p. 295

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

308
DEUX CHEVAUX

Huile sur toile, h. 0,290; l. 0,200

Ils sont au trot.
L'un est gris pommelé, vu de trois quarts côté hors montoir, l'autre alezan, dont on ne voit que l'avant-main.
Connu par les copies.



HISTORIQUE: Apparaît à la vente Ary Scheffer, Drouot, Paris, 15/16 mars 1859, n° 23: «Deux chevaux à l'écurie». Catalogué par Clément dès 1867, qui indique le prix d'adjudication: 500 francs; ce tableau n'a pas reparu depuis; la description de Ph. Burty permettrait de l'identifier. Connu par deux copies d'Auguste, au pastel (305), et à l'huile (306), et trois copies anonymes (309, 310, 311).

BIBLIOGRAPHIE: P. Burty, *Collection Ary Scheffer,* in *G.B.A.,* 1er avril 1859, p. 47 – C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 35 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 36 – M. Kolb, *Ary Scheffer et son temps,* Paris, 1937, pp. 61, note 5, 63, note 4 – L. Eitner, *A rediscovered painting by Géricault,* in *The Stanford Museum,* 1975, IV-V, p. 10, note 4 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 264.

Etude critique p. 294

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

309
DEUX CHEVAUX

Carton, h. 0,340; l. 0,225

Auteur inconnu

Copie de 308, non retrouvée, avec variantes dans la couleur des robes.

HISTORIQUE: Exposé en 1953 à Winterthur, alors dans la collection Pierre Dubaut, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault*, Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 48 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 16 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: S. Wichmann, *Die Géricault Ausstellung in Winterthur,* in *Kunstchronik,* mars 1954, p. 62 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 61 (ill.).

Etude critique p. 295

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

310
DEUX CHEVAUX

Huile sur toile, h. 0,280; l. 0,200
Copie de 308 non retrouvé.

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Vendu comme Géricault, Galerie Motte, Genève, 15 novembre 1968, n° 43, avec comme provenance indiquée: «ancienne collection Binder, Paris; Galerie Krugier, Genève».

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° A 61.

Etude critique p. 295

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

311
DEUX CHEVAUX

Carton, h. 0,295; l. 0,210

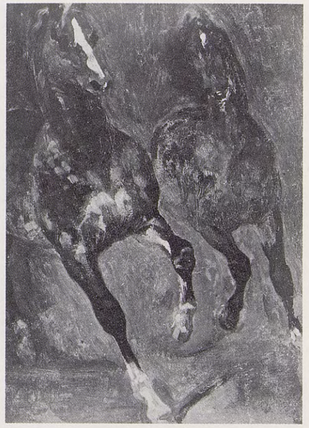
Auteur inconnu

Copie de 308 non retrouvée.

HISTORIQUE: Galerie Sun Motoyama, Tokyo, 1968.

EXPOSITIONS: *De Géricault à Chagall,* Motoyama, Tokyo, 1973, n° 4 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° A 61.



Etude critique p. 295

COLLECTION PARTICULIÈRE

312
FRAGMENT DES *NOCES DE CANA*

D'après Véronèse

Huile sur toile, h. 0,810; l. 1,00

Auteur inconnu

Copie d'un détail du tableau du Musée du Louvre.

HISTORIQUE: A la vente après décès Eugène Delacroix, Drouot, Paris, 17-19 février 1864, passe au n° 156, sous le nom de Delacroix, un fragment des *Noces de Cana,* d'après Véronèse, h. 0,810; l. 1,00, adjugé 250 francs à Lehmann. On le retrouve à la vente Henri Lehmann, Drouot, Paris, 2/3 mars 1883, n° 128, avec les mêmes dimensions, et toujours sous le nom de Delacroix, mais avec la note suivante: «Cette grande étude, attribuée par erreur à Eugène Delacroix, dans le catalogue de sa vente, a été peinte par Géricault. M. Delacroix s'en est rendu acquéreur à la vente de Géricault.» C'est à la vente P. A. Chéramy, Georges Petit, Paris, 5-7 mai 1908, n° 66, que le tableau change d'attribution, avec la même note. Adjugé 500 francs à Demelette.

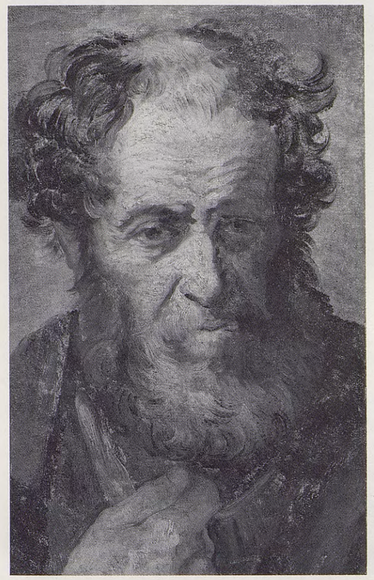
Exposé en 1934 au Musée des Arts Décoratifs alors, dans la collection Pierre Dubaut. Proposé à la vente en 1937 à l'exposition *Künstlerkopien,* il est à nouveau exposé en 1953 à Winterthur et en 1963 à Bordeaux, prêté par une collection privée, Paris. Passe en vente à Paris, Nouveau Drouot, 6 décembre 1984 (ill.), adjugé 320 000 francs.

EXPOSITIONS: *Les artistes français en Italie,* Arts Décoratifs, Paris, 1934, n° 175 – *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, n° 80 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 24 – *Delacroix, ses maîtres, ses amis, ses élèves,* Bordeaux, 1963, n° 289.

BIBLIOGRAPHIE: A. Robaut, *L'œuvre complet d'Eugène Delacroix,* Paris, 1885, p. 472, n° 1931 – L. Dimier, *Histoire de la peinture française au XIXe siècle,* Paris, 1914, p. 52 – H. Focillon, *La peinture au XIXe siècle,* Paris, 1927, p. 175 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 53 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 406, 417, notes 99 à 102 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 72, (ill.).

Etude critique p. 295

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



313
PORTRAIT DE VIEILLARD

D'après Rembrandt

Huile sur toile, h. 0,455; l. 0,285
Copie du tableau du Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Doit figurer parmi les tableaux mentionnés au paragraphe 30 de l'Inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «Dix esquisses, copies d'après Rubens vandyck, Rimbrans, venix et Rogmann prisées soixante francs», ou encore au paragraphe 31: «Cinq tableaux copies d'après Letitien Renbren, Griff et autres maîtres prisés trente francs»; doit être compris à la vente après décès de l'artiste, hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif n° 23, adjugé 606 francs. Catalogué par Clément dès 1867 avec 314, primitivement sur la même toile: «Deux têtes, d'après Rembrandt, au Musée du Louvre (son portrait et celui du vieillard). A M. Binder. h. 0,490; l. 0,610». Les deux têtes ont été séparées par la suite. On retrouve le présent tableau à la vente après décès Charles Binder, Drouot, Paris, 9 février 1892, n° 8: «Tête de vieillard, d'après Rembrandt», sans dimensions. Passe à la vente P. A. Chéramy, Georges Petit, 5-7 mai 1908, sous le n° 62, un tableau qui doit être le même, intitulé «Saint Paul. h. 0,450; l. 0,270», adjugé 210 francs à Renard. Par la suite, d'après le collectionneur actuel: collections Boisgirard; Wildenstein; vendu à H. H. Wolfert, Suisse, 1954; collection Nathan, Zurich.

EXPOSITIONS: *The beginnings of modern painting,* Joselyn Memorial Art museum, Omaha, 1951, sans n° .

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 220; octobre 1867, copies n° 168 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 33; copies n° 176 – H. Houssaye, *Un maître de l'école française, Théodore Géricault,* in *Revue des deux mondes,* 15 novembre 1879, p. 377 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], p. 22 – G. Oprescu, Paris, 1973, p. 458, n° 176 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 400, fig. 9, 401, 415, note 51 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 6b, (ill.).

Etude critique p. 296

COLLECTION PARTICULIÈRE

314
COPIE DE L'AUTOPORTRAIT DE REMBRANDT JEUNE

Huile sur toile, h. 0,490; l. 0,330
Copie du tableau du Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Doit figurer parmi les tableaux mentionnés au paragraphe 30 de l'Inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «Dix esquisses, copies d'après Rubens vandyck, Rimbrans, venix et Rogmann prisées soixante francs», ou encore au paragraphe 31: «Cinq

tableaux copies d'après Letitien Renbren, Griff et autres maîtres prisés trente francs»; on le retrouve à la vente après décès de l'artiste, hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif n° 23, adjugé 606 francs. Catalogué par Clément dès 1867 avec 313, primitivement sur la même toile: «Deux têtes, d'après Rembrandt, au Musée du Louvre (son portrait et celui du vieillard). A M. Binder, h. 0,490; l. 0,610». Les deux têtes ont été séparées par la suite; on voit d'ailleurs sur la droite du tableau catalogué ici, une partie de l'épaule droite du *Vieillard* 313. On retrouve le présent tableau à la vente après décès Charles Binder, Drouot, Paris, 9 février 1892, n° 7: «Portrait de Rembrandt. Belle étude d'après le portrait du Musée du Louvre», sans dimensions, adjugé 500 francs. Apparaît en 1937 à l'exposition chez Bernheim-Jeune, comme étant le numéro de Clément, h. 0,490; l. 0,330, alors dans la collection Pierre Dubaut, Paris. Participe à plusieurs expositions par la suite, jusqu'en 1964, toujours prêté par le même collectionneur.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 18 – Künstlerkopien, Kunsthalle, Bâle, 1937, n° 92 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 8 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 35 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 8 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 220; octobre 1867, copies n° 168 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 33, copies n° 176 – H. Houssaye, *Un maître de l'école française, Théodore Géricault,* in *Revue des deux mondes,* 15 novembre 1879, p. 377 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], p. 22 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 24 – J. de Laprade, *Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault,* in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, p. 75 – D. Sutton, *London explores,* in *Art News,* décembre 1952, p. 33 – S. Wichmann, *Die Géricault-Ausstellung in Winterthur,* in *Kunstchronik,* mars 1954, p. 63 – H. Hugault, *Géricault, tragique et passionné,* in *Journal de l'amateur d'art,* 25 décembre 1964, p. 8 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 458, n° 176 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 400, fig. 8, 401, 415, note 51 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 6 a (ill.).

Etude critique p. 296

COLLECTION PARTICULIÈRE

315
LE PORTE-ÉTENDARD

Lithographie, h. 0,168; l. 0,141

Jeune homme avec de longs cheveux qui paraissent blonds; costume noir à crevés, large fraise blanche. Il est vu jusqu'à mi-jambes et porte un étendard blanc sur l'épaule droite (Clément).

HISTORIQUE: «Cette pièce, exécutée au crayon et au lavis, n'a jamais été mise dans le commerce. Elle n'a été tirée qu'après la mort de l'auteur, et on n'en a imprimé que quelques épreuves – A gauche, en bas: Géricault. Sans nom d'imprimeur» (Clément).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, 1868, 1879, p. 117, n° 3, p. 372 – J. Adhémar et J. Lethève, EBNP, Inventaire du fonds français, IX Géricault, n° 3, p. 54 – L. Delteil, *Le peintre-graveur,* XVIII (1969), n° 3.

Etude critique p. 296

316
UN CONCERT

D'après Spada

Papier marouflé sur toile, h. 0,260; l. 0,330

Copie d'après le tableau du Louvre, attribué au Dominiquin du temps de Géricault, et rendu à Spada par Frédéric Villot en 1852.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection His de La Salle, h. 0,250; l. 0,320. A l'exposition Géricault en 1971, est proposé comme étant le numéro de Clément, et avec les mêmes dimensions, un tableau alors dans la collection Aimé-Azam, Paris.
Ce tableau a été confondu en 1971, à l'exposition «Caravaggio and his flowers» au Musée de Cleveland, avec une copie du *Concert* de Spada, d'un autre artiste, qui serait Hippolyte Poterlet, selon André Joubin. Citée par Delacroix, dans une lettre du 23 octobre 1818 à Pierret (cf. *Correspondance générale,* I, p. 30); cette copie, si elle existe, n'a jamais été identifiée. En outre, le catalogue de 1971 signale que cette prétendue copie de Poterlet a été «déposée du Louvre au château de Saint-Germain». Il s'agit d'une indication mal comprise du catalogue de l'exposition Géricault en 1964, indication qui concernait non la copie, mais l'original de Spada, en confondant en outre Saint-Germain et Maisons-Laffitte où le tableau du Louvre a été déposé de 1919 à 1970! Une copie d'après Spada est indiquée dans le lot collectif n° 23, à la vente après décès Géricault, hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, mais il ne peut s'agir du présent tableau, dont l'original était encore attribué au Dominiquin à l'époque. Aucune copie d'après Spada n'apparaît dans l'Inventaire après décès.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 16 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 31 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 5.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 220; octobre 1867, copies n° 160 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 33, copies n° 168 – L. Rosenthal, *La peinture romantique,* Paris, 1900, p. 135 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], p. 22 – *Les peintres illustres. Géricault,* Paris, 1913, p. 33 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 24 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 53, 339 – H. Hugault, *Géricault, tragique et passionné, in Journal de l'amateur d'art,* 25 décembre 1964, p. 8 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 458, n° 168 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 3 (ill.).

Etude critique p. 296

COLLECTION PARTICULIÈRE

317
NATURE MORTE

D'après Van Beyeren

Huile sur toile, h. 0,980; l. 0,820

Copie de la nature morte d'Abraham Van Beyeren, de l'ancienne collection Julius Bochler, Munich.

HISTORIQUE: Correspond peut-être au tableau indiqué au paragraphe 29 de l'Inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «deux tableaux esquisses copiées d'après sneyders et mr Gros prisés vingt cinq francs», que l'on retrouve à la vente après décès de l'artiste, hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif n° 23. C. Blanc indique en 1845 dans la collection du peintre Comairas «un magnifique tableau de fruits qui est copié d'après Sneyders», sans en donner les dimensions. Il est possible que ce soit le même tableau rappelant «le genre de Snyders», qui est catalogué par Clément dès 1867, dans la collection Binder, ce dernier l'ayant acquis 2800 francs, h. 0,980; l. 0,820. Aucun tableau correspondant n'apparaît aux ventes Binder des 8 avril 1873, 31 janvier 1891 et 9 février 1892.
A la vente après décès L. Tabourier, Drouot, Paris, 20-22 juin 1898, n° 30 est proposée une «Nature morte, copie d'après David de Heem, (h. 1,00; l. 0,810)», adjugée 695 francs qui s'identifie sans doute au numéro de Clément. On retrouve ce tableau à la vente après décès Ch. Levesque, Drouot, Paris, 27/28 mars 1914, n° 23, «d'après un ancien maître hollandais (h. 1,00; l. 0,810)», adjugé 2100 francs; puis à une vente anonyme, Georges Petit, Paris, 18 juin 1926, n° 10, «d'après un tableau de Jean Fyt qui se trouve au musée de Budapest» (h. 0,990; l. 0,800)» adjugé 8300 francs à André Weill; la localisation de l'original est erronée. On le retrouve exposé en 1951 chez Dubourg, alors dans une collection privée. L'attribution à Van Beyeren date de l'exposition à la Galerie Charpentier en 1951/1952.
Ce tableau, prêté au Musée du Louvre pour examen, par Mme André Weill, en 1932, a été photographié par les Archives Photographiques (cliché MNLP 8660); cela a induit plusieurs auteurs, dont Michel Faré et Lorenz Eitner, à le situer par erreur au Musée du Louvre.

EXPOSITIONS: *Quelques précurseurs de l'art contemporain,* Dubourg, Paris, 1951, n° 29 (ill.) – *Natures mortes françaises du XVIIe siècle à nos jours,* Charpentier, Paris, 1951/1952, n° 73 – *Vier Eeuwen Stilleven in Frankrijk, Museum Boymans,* Rotterdam, 1954, n° 67.

BIBLIOGRAPHIE: (?) C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle, I,* Paris, 1845, p. 442 – (?) G. Planche, *Portraits d'artistes, I,* Paris, 1858, p. 342 – C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 80 – J. Chabanon, *Le grand cirque,* in *Le Peintre,* 1er juin 1951, pp. 8 (ill.), 9 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 113, 341 – C. Sterling, *La nature morte de l'antiquité à nos jours,* Paris, 1959, pp. 89, 140, notes 211, 212 – L. Eitner, *The sale of Géricault's studio in 1824,* in *G.B.A.,* février 1959, p. 125, note 23 – M. Faré, *La nature morte en France,* Genève, 1962, p. 242, pl. 486 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 120, 362 – F. W. Robinson, *Van Beyeren and Géricault,* in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek,* 1972, p. 352, fig. 1 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 452, n° 80 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 399, 415, notes 34-36 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 88 (ill.) – *Catalogue: Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979, p. 204.

Etude critique p. 296

COLLECTION PARTICULIÈRE

318
NATURE MORTE DE FRUITS ET LÉGUMES

Huile sur toile, h. 0,540; l. 0,650

Auteur inconnu

Asperges, artichauts, pommes, poires, grenades, raisins sont entassés sans ordre sur une table.

HISTORIQUE: Apparaît à l'exposition de Winterthur en 1953 comme se trouvant dans une collection suisse. En 1956 figure dans la collection Hans E. Bühler – Vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 18.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 53.

BIBLIOGRAPHIE: D. Aimé-Azam, *Le tragique secret de Théodore Géricault,* in *Journal de l'amateur d'art,* 10 février 1954, p. 5 – *Géricault,*

Winterthur, 1956, nº 27 (coul.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 221, 344 – C. Sterling, *La nature morte de l'antiquité à nos jours,* Paris, 1959, p. 140, note 212 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 239, 364 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 65 (ill.).

Etude critique p. 296

COLLECTION PARTICULIÈRE

319
DEUX LIONS

D'après Rubens

Huile sur toile, h. 0,653; l. 0,810

Copie partielle du tableau de la Galerie Médicis: *Le mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis,* exposé de 1802 à 1815, dans l'aile est du Palais du Luxembourg. Les deux fauves sont vus descendant une pente et se dirigeant vers la gauche du tableau. Celui du premier plan tourne la tête vers l'arrière en rugissant; la tête de celui qui est derrière, et dont on ne voit guère que l'avant-train, est vue de face. Dans le fond à droite, un promontoire rocheux émerge du brouillard.

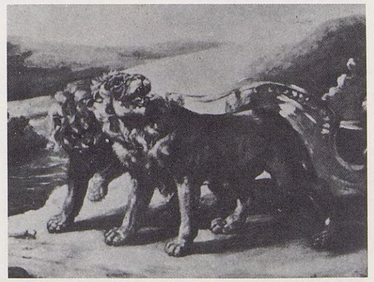
HISTORIQUE: Doit figurer parmi les tableaux mentionnés au paragraphe 30 de l'Inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «Dix esquisses, copies d'après Rubens vandyck, Rimbrans, venix et Rogmann prisées soixante francs», ou encore au paragraphe 39: «quatre tableaux esquisses copiées d'après Rubens, Letitien vanhos et mr Gros prisés trente francs»; doit être compris à la vente après décès de l'artiste, hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif nº 20 ou 23. Il s'agit peut-être du tableau indiqué par Charles Blanc en 1845 dans la collection Marcille, que l'on retrouve à la vente Martial Marcille, Drouot, Paris, 14/15 janvier 1857, sous le nº 239, sans dimensions. Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Walferdin. Vente après décès Walferdin, Drouot, Paris, 12-16 avril 1880. nº 126, h. 0,630; l. 0,790, adjugé 320 francs. S'identifie sans doute avec le tableau de dimensions légèrement supérieures réapparu en 1964 à l'exposition chez Aubry.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, nº 9 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle, I,* Paris, 1845, p. 440 – C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, copies nº 176 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, copies nº 184 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 25, note 1 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 459, nº 184 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 401, 415, note 44 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 19 (ill.).

Etude critique p. 297

COLLECTION PARTICULIÈRE



320
DEUX LIONS

D'après Rubens

Huile sur toile, h. 0,450; l. 0,550

Auteur inconnu

Variante de 319

HISTORIQUE: Apparaît à la vente Funck-Brentano, Drouot, Paris, 29 avril 1921, nº 179, h. 0,500; l. 0,610. Indiqué par la suite dans la collection Pierre Dubaut, Paris, par Philippe Grunchec.

EXPOSITIONS: *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, nº 78.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 415, note 44 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 18 (ill.).

Etude critique p. 297

COLLECTION PARTICULIÈRE

321
DEUX TÊTES DE LIONS

D'après Rubens

Huile sur toile, à la vue: * h. 0,612; l. 0,772

Auteur inconnu

Détail du tableau de la Galerie Médicis: *Le mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis.*

HISTORIQUE: D'après le propriétaire actuel, provient de la collection Otto Ackermann.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 19 A (ill.).

Etude critique p. 297

COLLECTION PARTICULIÈRE

322
VISION DE SAINT BRUNO

D'après Mola

Huile sur toile, h. 0,460; l. 0,380

Copie d'après le tableau du Musée du Louvre.

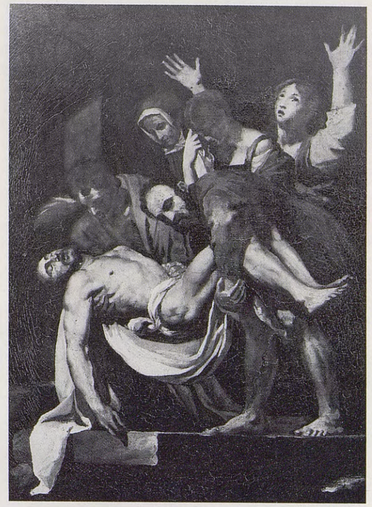
HISTORIQUE: Doit figurer parmi les tableaux indiqués au paragraphe 32 de l'Inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «Cinq tableaux esquisses, copies d'après Salvatorose Schidonne Caravage Mola et Lesueur prisés trente francs»; on le retrouve à la vente après décès de l'artiste, hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif nº 23. Catalogué par Clément dès 1867 avec l'indication: «A appartenu à M. Jamar» (h. 0,460; l. 0,380).
Un tableau de même sujet et de dimensions semblables est proposé en 1952 à l'exposition chez Marlborough, comme étant le numéro de Clément. Indiqué dans la collection Jacques Lipchitz à l'exposition de Winterthur. Dans son *Supplément* au catalogue de Clément, Lorenz Eitner le situe dans la «collection M. Dubaut, Paris».

EXPOSITIONS: *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, nº 82 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 9 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 32.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 221; octobre 1867, copies nº 169 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 34, copies nº 177 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], p. 22 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 24 – D. Sutton, *London explores,* in *Art News,* décembre 1952, p. 33 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 53 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 458, nº 177 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 402, fig. 10, 403, 416, note 79 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 30 (ill.).

Etude critique p. 297

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



323
LA MISE AU TOMBEAU

D'après Caravage

Huile sur toile, h. 0,550; l. 0,390

Dessiné au pinceau en ocre rouge et repris en couleur.
Copie d'après le tableau de la Pinacothèque Vaticane, exposé au Louvre, plus tard Musée Napoléon, entre 1798 et 1815.

HISTORIQUE: Doit figurer parmi les tableaux indiqués au paragraphe 32 de l'Inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «Cinq tableaux esquisses, copies d'après Salvatorose Schidonne Caravage Mola et Lesueur prisés trente francs» doit être compris à la vente après décès de l'artiste, hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif nº 23. Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Lehoux, h. 0,530; l. 0,390.
Un tableau de dimensions très voisines est apparu à l'exposition de Winterthur, appartenant à la collection Hans Bühler, Winterthur. Vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, nº 8. Clément a catalogué en 1867 (nº 159) une autre copie de la *Mise au Tombeau,* d'après Caravage, de dimensions plus réduites, h. 0,320; l. 0,230, dans la collection His de La Salle; il est probable qu'il s'agissait d'une erreur, car il ne reprend pas ce tableau dans les éditions suivantes, et aucun candidat n'a jamais été proposé pour cette identification.

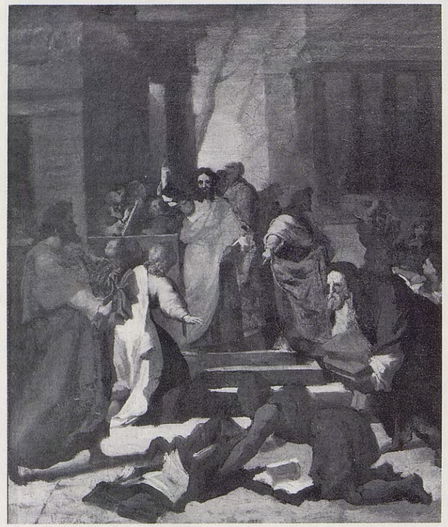
EXPOSITIONS: *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, nº 81 (?) – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 20, pl. II.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 220; octobre 1867, copies nº 158 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 33, copies nº 167 –

L. Rosenthal, *La peinture romantique,* Paris, 1900, p. 135 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], p. 22 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 24 – *Géricault,* Winterthur, 1956, nº 9, (coul.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 53, 339 – Aragon, *La Semaine Sainte,* Paris, 1958, pp. 101/102 – K. E. Maison, *Copies and interpretations in painting,* in *Apollo,* octobre 1958, pp. 101, fig. VI, 103 – R. Lebel, Paris, s.d. [1960], p. 9 – K. E. Maison, *Themes and variations,* Londres, 1960, pp. 95, fig. 107, 216 – *Biblioteca,* in *Sele Arte,* mai-juin 1962, p. 59, fig. 107 – K. Popper, *Eine unbekannte Studie zu Géricaults «Floss der Medusa»,* in *Speculum Artis,* mai-juin 1962, p. 19, note 14 – V. N. Prokoviev, *Géricault e Roma,* in *L'Urbe,* septembre-octobre 1963, p. 10 – R. Jullian, *Géricault et l'Italie,* in *Arte in Europa,* Milan, 1966, pp. 897, 902, note 3 – A. del Guercio, *Géricault e Caravaggio,* in *Paragone,* janvier 1966, pp. 70/71, pl. 32 – P. Bianconi, *La mostra luganese di «d'Après»,* in *Cenobio,* mai-juin 1971, p. 147 (ill.) – G. Curonici, *D'Après,* in *Art International,* 20 juin 1971, p. 40 (ill.) – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 458, nº 167 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 403, 416, notes 77 et 78 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 139 (ill.) – L. Eitner, *The literature of art,* in Burl. Mag., mars 1980, p. 209. – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 58, fig. 44, 59.

Etude critique p. 297

COLLECTION PARTICULIÈRE



324
LA PRÉDICATION DE SAINT PAUL À ÉPHÈSE

D'après Le Sueur

Huile sur toile, h. 0,460; l. 0,380

Copie du tableau du Louvre.

HISTORIQUE: Doit figurer parmi les tableaux indiqués au paragraphe 32 de l'Inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «Cinq tableaux esquisses. Copies d'après Salvotorose Schidonne Caravage Mola et Lesueur prisés trente francs»; doit être compris à la vente après décès de l'artiste, hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif nº 23. Catalogué par Clément dès 1867, dans la collection Lehoux, h. 0,450; l. 0,370, avec l'indication: «Le châssis porte par derrière le nº 143», mais on ne le retrouve pas à la vente de cette collection. Par la suite, don d'Alfred Mérat en 1905 au Musée de Troyes. Selon le conservateur du musée, le tableau portait, avant sa restauration en 1958, le nº 143, très effacé, mais encore visible (note de Mlle Dubuisson).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 221; octobre 1867, copies nº 156 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 33, copies nº 166 – L. Rosenthal, *La peinture romantique,* Paris, 1900, p. 135 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], p. 23 – D. Royer, *Catalogue du Musée de Troyes,* Troyes, 1911, nº 127 – *Les peintres illustres, Géricault,* Paris, 1913, p. 33 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 24 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 53 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 403, fig. 12, 416, notes 80 et 83 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 29 (ill.) – L. Eitner, *The literature of art,* in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 206.

Etude critique p. 297

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, TROYES

325
LA MISE AU TOMBEAU

D'après Raphaël

Papier marouflé sur toile, h. 0,380; l. 0,415

Copie d'après le tableau de la Galerie Borghèse à Rome, avec une simplification des fonds.

HISTORIQUE: Indiqué au paragraphe 75 de l'Inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824: «Deux esquisses peintes dont une d'après Raphaël représentant la mise au tombeau prisés dix francs»; on le retrouve sans doute à la vente après décès de l'artiste, hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif nº 20. Peut-être est-ce le même tableau qui est passé à la vente de Saint-Rémy, Hôtel des ventes

mobilières, Paris, 3-5 février 1841, sous le nº 9, sans dimensions, adjugé 150 francs. Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection His de La Salle, h. 0,370; l. 0,410. Vente après décès His de La Salle, Christie, Londres, 27 novembre 1880, nº 65, h. 0,381; l. 0,419. On le retrouve sans doute à la vente après décès Eugène Lecomte, Drouot, Paris, 11-13 juin 1906, nº 47, indiqué comme provenant de la collection His de La Salle, mais avec des dimensions légèrement inférieures, h. 0,350; l. 0,400. Lorenz Eitner indique qu'il a appartenu ensuite à la collection Hazard. Légué par le Dr Tripier en 1917 au Musée de Lyon.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 23, pl. VII – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 19.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 239; octobre 1867, copies nº 162 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 83, copies nº 170 – A. Michel, *Les chefs-d'œuvre de l'art au XIXe siècle,* Paris, 1891, p. 55 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], p. 62 – U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon, XIII,* Leipzig, 1920, p. 458 – R. Regamey, Paris, 1926, p. 23 – H. Focillon, *La peinture au XIXe siècle,* Paris, 1927, p. 175 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], pp. 24, 57 – R. Escholier, *De David à Géricault, I,* Paris, 1941, p. 148 – D. Sutton, *London explores,* in *Art News,* décembre 1952, p.33 – A. Blunt, *Géricault at the Marlborough Gallery,* in *Burl. Mag.,* janvier 1953, p. 27 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 53, 136, 339 – M. Vincent, *Catalogue du Musée de Lyon, VII,* Lyon, 1956, pp. 60/61, pl. XVIII-1 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 133, pl. I (coul.) – G. Testori, *Un disegno di Géricault per la «Traite des Nègres»,* in *Paragone,* janvier 1963, p. 58 – V. Golzio, *Géricault e Roma,* in *L'Urbe,* septembre-octobre 1963, p. 12 – R. Jullian, *Géricault et l'Italie,* in *Arte in Europa,* Milan, 1966, pp. 898, 902, note 6, fig. 608 – R. Jullian, *Tableaux français au Palais des Beaux-Arts,* in *L'Œil,* juin 1967, p. 7 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 146 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 458, nº 170 – P. Grunchec, *L'inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 408, 419, notes 127-131 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 101 (ill.) – L. Eitner, *The literature of art,* in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

Etude critique p. 297

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LYON (Inv. B-1153 f.)

326
FIGURE DE FEMME

D'après Raphaël

Huile sur toile, h. 0,330; l. 0,230

Copie inversée de la femme portant deux vases, dans l'*Incendie du Bourg,* de Raphaël, au Vatican.

HISTORIQUE: Il s'agit peut-être du tableau passé à la vente après décès du comte d'Houdetot, Drouot, Paris, 12-14 décembre 1859, nº 63: «Une femme portant de l'eau. Etude d'après Raphaël», sans dimensions, adjugé 560 francs. Vente après décès Paul Van Cuyck, Drouot, Paris, 7-10 février 1866, nº 22, adjugé 1100 francs. Catalogué par Clément dès 1867, avec l'indication de cette vente et, en 1868, sa localisation dans la collection de La Rosière. Sans doute le même tableau qui est exposé en 1885, alors dans la collection de la baronne de Ruble. On perd sa trace ensuite. Réapparaît dans la collection Nathan, Zurich, puis collection privée, Boston.

EXPOSITIONS: *Exposition au profit des Orphelins d'Alsace-Lorraine,* Musée du Louvre, Paris, 1885, nº 218.

327
DESCENTE DE CROIX

D'après Jouvenet

Papier marouflé sur toile, h. 0,170; l. 0,115

Auteur inconnu

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 239; octobre 1867, copies nº 179 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 83, copies nº 187 – L. Rosenthal, *La peinture romantique,* Paris, 1900, p. 134 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], p. 62 – L. Rosenthal, *Géricault et notre temps,* in *L'Amour de l'art,* janvier 1924, p. 11 – R. Regamey, Paris, 1926, p. 23 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 57 – R. Escholier, *De David à Géricault, I,* Paris, 1941, p. 148 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 136 – R. Jullian, *Géricault et l'Italie,* in *Arte in Europa,* Milan, 1966, p. 898 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 146 – M. Huggler, *Die Bemühung Géricaults um die Erneuerung der Wandmalerei,* in Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1970, 32, p. 163 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 459, nº 187 – H. A. Lüthy, *Géricaults Kopien nach Tizian,* in *Öffentlichen Kunstsammlung Basel,* 1967-1973, p. 18 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 407, fig. 18, 408 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 102 (ill.) – L. Eitner, *The literature of art,* in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 89, fig. 72.

Etude critique p. 297

COLLECTION PARTICULIÈRE

Copie d'après le tableau du Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente Charpentier, Paris, 28 mars 1958, n° 79, h. 0,170; l. 0,117. Vente, Trianon-Palace, Versailles, 29 mai 1959, n° 80, h. 0,163; l. 0,117. Vente de la collection Michel Caffin Destailleur; Drouot RG, Paris, 23 juin 1976, n° 23, h. 0,170; l. 0,110.

Etude critique p. 297

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

328
DESCENTE DE CROIX

D'après Jouvenet

Papier marouflé sur toile, h. 0,400; l. 0,300

Auteur inconnu

Copie d'après le tableau du Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Ce tableau a été vendu avec une attestation de Pierre Dubaut, datant d'avril 1967.

Etude critique p. 297

COLLECTION PARTICULIÈRE

329
DESCENTE DE CROIX

D'après Jouvenet

Copie du tableau du Louvre

Par rapport à 327 et 328, est cadré un peu différemment, la composition est coupée dans le bas et on ne voit pas le bassin de cuivre.

HISTORIQUE: Publié en 1978 dans l'ouvrage de P. Grunchec, comme le n° 174 de Clément avec les dimensions données par celui-ci (id. C 174).

EXPOSITIONS: *Géricault,* oct. 1987-avril 1988, Kamakura, Kyoto, Fukuoka, p. 39, fig. C.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 45 b (ill.).

Etude critique p. 297, 298: Cette étude se trouve infirmée par un élément nouveau apparu à la fin de l'impression de ce livre: en effet, le catalogue de l'exposition Géricault faite au Japon en 1987-1988, publie sous la signature de P. Grunchec, la photographie d'une esquisse de l'*Officier de chasseurs au drapeau* que Clément (n° 174) dit avoir vue au dos de la copie de la *Descente de croix* d'après Jouvenet; ce numéro de notre catalogue peut donc être considéré comme authentique.

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

330
BATAILLE

D'après Salvator Rosa

Huile sur toile, h. 0,435; l. 0,640

Auteur inconnu

Copie du tableau du Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Apparaît à l'exposition de Winterthur en 1953, appartenant à une collection privée suisse. Reproduit dans l'ouvrage sur la collection Hans E. Bühler, Winterthur. Vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 13.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 33.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Winterthur, 1956, n° 11 (ill.) – M. Huggler, *Die Bemühung Géricaults um die Erneuerung der Wandmalerei,* in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch,* 1970, 32, p. 163 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 457, n° 163 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 402, 416, note 75 et 76 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 277 A (ill.).

Etude critique p. 298

COLLECTION PARTICULIÈRE

331
BATAILLE

D'après Salvator Rosa

Huile sur toile, h. 0,351; l. 0,540

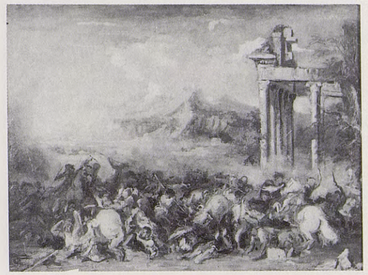
Auteur inconnu

Copie d'après le tableau du Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Photo Archives de la Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 298

COLLECTION PARTICULIÈRE



332
BATAILLE

D'après Salvator Rosa

Papier marouflé sur bois, h. 0,440; l. 0,600

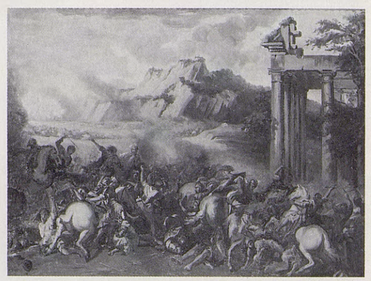
Auteur inconnu

Copie du tableau du Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Photo Archives de la Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 298

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



333
BATAILLE

D'après Salvator Rosa

Papier marouflé sur toile, h. 0,61; l. 0,82

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Apparaît à la vente, Palais d'Orsay, Paris, le 19 juin 1979 sous la mention» attribué à Théodore Géricault».

Etude critique p. 298

COLLECTION PARTICULIÈRE

334
LA MISE AU TOMBEAU

D'après Titien

Huile sur toile, h. 0,450; l. 0,600

Auteur inconnu

Copie d'après le tableau du Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Apparaît en 1937 à l'exposition Bernheim-Jeune, appartenant à M. Milich-Trambuid, et proposé comme étant le n° 165 de Clément, avec des dimensions différentes, h. 0,450; l. 0,595. Peut-être le même tableau que celui qui est exposé la même année à Bâle, sans dimensions, appartenant à une collection privée, Paris. Réapparaît en 1953 à l'exposition de Winterthur, dans la collection Milich, Lugano. Don de M. Bangerter, Montreux, en 1966, au Musée de Lausanne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 15 – (?) *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, n° 73 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 21 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971/1972, n° 6 (ill.) – *Géricault*, Villa Médicis, Rome, 1979/1980, n° 3 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: J. de Laprade, *Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault,* in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, p. 76 – L. Eitner, *Géricault at Winterthur,* in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 255, fig. 21, 257 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 53 – K. E. Maison, *Themes and variations,* Londres, 1960, pp. 124, fig. 156, 218 – R. Jullian, *Géricault et l'Italie,* in *Arte in Europa,* Milan, 1966, p. 897 – H. A. Lüthy, *Géricault in Los Angeles,* in *Neue Zürcher Zeitung,* 20 novembre 1971, p. 37 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 458, n° 165 – H. A. Lüthy, *Géricaults Kopien nach Tizian,* in *Öffentlichen Kunstsammlung Basel,* 1967-1973, pp. 10, 15, fig. 6, 16, 17 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 401 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 28 (ill.)

Etude critique p. 298

MUSÉE CANTONAL DES BEAUX-ARTS, LAUSANNE (Inv. P 66-35)

335
LA MISE AU TOMBEAU

D'après Titien

Huile sur carton, sur traits à la mine de plomb, h. 0,174; l. 0,220

Auteur inconnu

Copie d'après le tableau du Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Légué au Musée de Besançon en 1896.

BIBLIOGRAPHIE: H. A. Lüthy, *Géricaults Kopien nach Tizian,* in *Öffentlichen Kunstsammlung Basel,* 1967-1973, p. 16.

Etude critique p. 298

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2133)

336
SAINT MACAIRE SECOURANT LES PESTIFÉRÉS

D'après Jacob Van Oost

Huile sur toile, h. 0,410; l. 0,330

Auteur inconnu

Cat. 337 *Chèvre et mouton* d'après Pieter Boel
Huile sur toile, h. 1,002; l. 0,722
Collection particulière

D'après le tableau du Louvre Inv. 1672, où l'on voyait jadis Charles Borromée donnant la communion aux pestiférés à Milan en 1596 et où l'on voit maintenant «Saint macaire de Gand secourant les pestiférés» (cat. Musée du Louvre, Ecoles flamande et hollandaise, 1979, p. 99).

HISTORIQUE: Signalé par les Dʳˢ Jules et Gilles Dubuisson en 1957.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, mars 1867, p. 220; octobre 1867, copies nº 163 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 33, copies nº 171 – E. Chesneau, *Les chefs d'école,* Paris, 1883, p. 185 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], pp. 22, 166 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 24 – Dʳˢ J. et G. Buisson, *Géricault et le Mortainais,* in *Revue de l'Avranchain,* septembre 1957, p. 333 – L. Eitner, *The sale of Géricault's studio in 1824,* in *G.B.A.*, février 1959, p. 123, note 7 – Dʳˢ J. et G. Buisson, *Deux tableaux inconnus de Théodore Géricault,* in *Art de Basse-Normandie,* automne 1960, p. 12 (ill.) – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 458, nº 171 – Dʳ G. Buisson, Coutances, 1976, face p. 33 (ill.), p. 37 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.*, 1976, pp. 403, fig. 13, 404 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 5 (ill.) – L. Eitner, *The literature of art,* in *Burl. Mag.*, mars 1980, p. 206.

Etude critique p. 298

COLLECTION PARTICULIÈRE

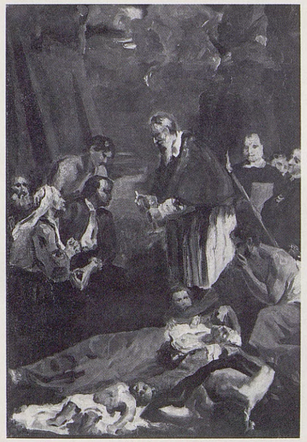
336A
SAINT MACAIRE SECOURANT LES PESTIFÉRÉS

D'après Jacob Van Oost

Attribué à Eugène Delacroix par le musée, sous le titre *Saint Charles Borromée.*

Etude critique p. 298

MUSÉE FOLKWANG, ESSEN



337
CHÈVRE ET MOUTON

D'après Pieter Boel

Huile sur toile, h. 1,002; l. 0,722

Copie partielle d'après un tableau du Musée du Louvre déposé au Musée de Soissons. L'animal est vu de profil à gauche; le mouton se penche vers un récipient contenant de la nourriture.

HISTORIQUE: La description permet d'assurer que c'est bien le tableau de la vente d'Amédée Constantin du 15 février 1830 (nº 195) et de la vente du cabinet Perrier du 13 novembre 1832 (nº 13). Clément, en 1868, le dit dans la collection Lefebure de Saint-Maur. Réapparaît à la vente de tableaux faite à Versailles, Hôtel des Chevau-Légers, 25 octobre 1964, nº 35 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures nº 77 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 32 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 451, nº 77 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 89 (ill.).

Etude critique p. 298, 299

COLLECTION PARTICULIÈRE

337A
ANIMAUX DIVERS DANS UN PAYSAGE

Pieter Boel

MUSÉE DE SOISSONS (Inv. M I 923)

338
TÊTE DE CHIEN

D'après Deshays

Papier marouflé sur toile, * h. 0,343; l. 0,426

Copie d'un détail du tableau *Le martyre de Saint André,* aujourd'hui au Musée de Rouen.

HISTORIQUE: Apparaît à l'exposition du Centenaire en 1924, dans la collection du duc de Trévise. Vente Trévise, Drouot, Paris, 8 décembre 1947, nº 18, adjugé 113000 francs à Girard. Par la suite, collections Alfred Daber, qui le prête en 1953 à Winterthur; puis Gaston Palewski.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 224 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 13 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 41 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, nº 10.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 30 – F. H. Lem, *A propos de Géricault,* in *Le Peintre,* 1er avril 1963, p. 7 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 117 (ill.).

Etude critique p. 299

COLLECTION PARTICULIÈRE

338A
CHIEN

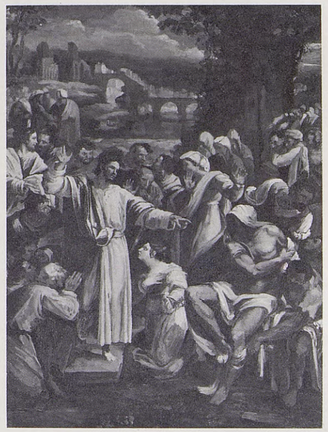
Lithographie de Lepic, d'après Géricault (338). Signée Lepic d'après Géricault, 1861.

338B
LE MARTYRE DE SAINT ANDRÉ

Jean-Baptiste Deshays

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE ROUEN

338C
Détail de 388B



339
LA RÉSURRECTION DE LAZARE

D'après Sebastiano del Piombo

Huile sur toile, h. 0,715; l. 0,530

Auteur inconnu

Copie d'après le tableau aujourd'hui à la National Gallery de Londres.

HISTORIQUE: Acquis par la Staatsgalerie de Stuttgart, en 1966, avec comme provenance indiquée: «collection Ackermann, Zurich; Galerie K. Meissner, Zurich». Publié par Günter Busch en 1967, qui considère ce tableau comme une copie de l'époque anglaise d'après le tableau de la collection Angerstein.

EXPOSITIONS: (?) *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, nº 85, avec l'indication: «Vendue».

BIBLIOGRAPHIE: G. Busch, *Kopien von Théodore Géricault nach Alten Meister,* in *Pantheon,* mai-juin 1967, pp. 180, fig. 4 (coul.), 182, 183, fig. 8 (détail) – *Staatsgalerie Stuttgart, Neuerwerbungen 1966,* in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württenberg,* 1967, p. 180 – *Katalog der Staatsgalerie Stuttgart, Neue Meister,* Stuttgart, 1968, p. 69 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 63, (ill.).

Etude critique p. 299

STAATSGALERIE, STUTTGART (Inv. 2746)

340
COMBAT DE CAVALIERS

D'après Giulio Romano

Papier marouflé sur toile, h. 0,215; l. 0,250

Copie libre d'un détail de la *Bataille du Ponte Milvio,* dans la Salle de Constantin, au Vatican. L'artiste a modifié le groupe principal des cavaliers et a ajouté le groupe en haut, à droite, et les nuages.

HISTORIQUE: A la vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16/17 décembre 1889, passe sous le nº 14 un «Combat de cavaliers. Carton. h. 0,210; l. 0,250», adjugé 295 francs à Foinard. Le présent tableau apparaît à la vente Richard Goetz, Drouot, Paris, 23/24 février 1922, nº 156, avec la référence à la vente Coutan-Hauguet, et les mêmes dimensions. Adjugé 5200 francs à Vaudoyer. Exposé en 1924 au *Centenaire,* prêté par G. Vaudoyer. A nouveau dans la collection Goetz à l'exposition chez Bernheim-Jeune, en 1937; il est exposé ensuite aux Etats-Unis. K. Berger le publie en 1946 dans la collection Zinser, New York. Acquis par Emil Georg Bührle en 1954 sur le marché d'art suisse.

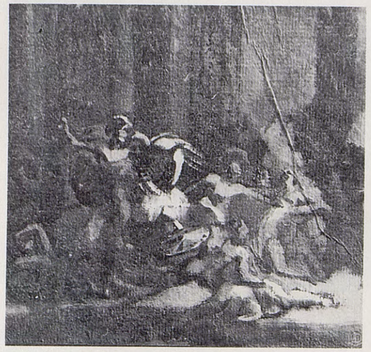
EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 339 – *Le décor de la vie à l'époque romantique,* Pavillon de Marsan, Paris, 1930, nº 143 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 21 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Knœdler, New York, 1938, nº 31 – *French romantic artists,* Museum of art, San Francisco, 1939, nº 25 (ill.) – *Europäische Meister,* 1790-1910, Kunstmuseum, Winterthur, 1955, nº 94 – *Sammlung Emil G. Bührle,* Kunsthaus, Zurich, 1958, nº 105, fig. 32 – *Hauptwerke der Sammlung Emil Georg Bührle,* Haus der Kunst, Munich, 1958/1959, nº 64.

BIBLIOGRAPHIE: E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunsnt,* Copenhague, 1938, p. 81 – W. Pach, *Géricault in America,* in *G.B.A.,* avril 1945, pp. 238, fig. 19, 240 – K. Berger, *David and the development of Géricault's art,* in *G.B.A.,* juillet 1946, pp. 45, fig. 4, 49 – K. Berger, Vienne, 1952, nº 2 (ill.) – A. Blunt, *Géricault in the Marlborough Gallery,* in *Burl. Mag.,* janvier 1953, p. 27 – V. N. Prokoviev, Moscou, 1963, p. 61 (ill.)

– L. Eitner, *Reversals of direction in Géricault's compositional subjects,* in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, III,* Berlin, 1967, p. 127, note 5 – K. Berger, trad. Paris, 1968, nº 2 (ill.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 103 (ill.) – L. Eitner, *The literature of art,* in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

Etude critique p. 299

COLLECTION PARTICULIÈRE



341
HÉLIODORE CHASSÉ DU TEMPLE

Huile sur papier, h. 0,100; l. 0,106
Cachet de la collection Léon Bonnat

Venant de la gauche, l'ange à cheval sort d'un portique à colonnes, brandissant une arme; devant lui sont précipités au sol Héliodore et ses compagnons.
Peut-être inspirée par les différentes versions de ce thème, ce n'est pas une copie de Raphaël, ni de Guido Reni ou Solimena. Les personnages sont nus. Recto: cf. 342.

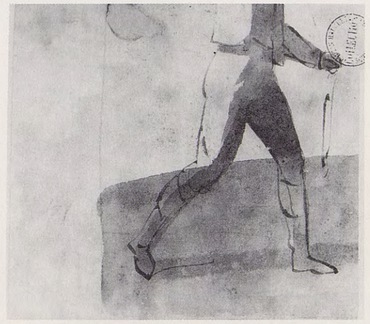
HISTORIQUE: A appartenu à la collection Coutan-Hauguet, dont le cachet figure au dos. Puis collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, nº 69.

BIBLIOGRAPHIE: R. Regamey, Paris, 1926, p. 22 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 25, note 1.

Etude critique p. 299

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 712 rº)



342
BAS DU CORPS D'UN PERSONNAGE MARCHANT CHAUSSÉ DE BOTTES

Lavis de bistre, h. 0,100; l. 0,106

En bas à droite, Cachet de la collection Coutan-Hauguet, verso: cf. 341.

Etude critique p. 299

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 712 vº)

343
PORTRAIT D'INNOCENT X

D'après Vélasquez

Huile sur toile, h. 0,379; l. 0,309

Auteur inconnu

Copie d'après le tableau de la Galerie Doria Pamphili, à Rome.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente P. A. Cheramy, Georges Petit, Paris, 5-7 mai 1908, nº 64, indiqué comme provenant de la collection Yriarte; adjugé 440 francs à Tempelaire (sic). Vente Trévise, Drouot, Paris, 8 décembre 1947, nº 15, adjugé 110000 francs. Exposé en 1953 à Winterthur et en 1964 à Paris, prêté par la collection Georges Renand.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 28 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, nº 21 (ill.) – *La ricerca dell' identità,* Palazzo Reale, Milan, 1974/1975, nº 3 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Dimier, *Histoire de la peinture française au XIXe siècle,* Paris, 1914, p. 52 – H. Focillon, *La peinture au XIXe siècle,* Paris, 1927, p. 175 – L. Eitner, *Géricault at Winterthur,* in *Burl. Mag.,* août 1954, pp. 255, fig. 22, 257 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 140, fig. 5 – H. Hugault, *Géricault, tragique et passionné,* in *Journal de l'amateur d'art,* 25 décembre 1964, p. 8 – P. Grunchec,, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 418, note 110 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 69 (ill.).

Etude critique p. 299

COLLECTION PARTICULIÈRE

344
TÊTE DE LAZARE

D'après Bonifacio de Pitati

Papier marouflé sur bois, h. 0,280; l. 0,210

Auteur inconnu

Copie d'un détail de *La résurrection de Lazare,* au Musée du Louvre (Musée Napoléon nº 820).

HISTORIQUE: Apparaît en 1937 à l'exposition chez Bernheim-Jeune, appartenant à Pierre Dubaut. La même année, à l'exposition *Künstlerkopien,* le tableau est proposé à la vente. Exposé à nouveau à partir de 1952, appartenant à une collection privée.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris 1937, nº 77bis – *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, nº 94 – *Maîtres et petits maîtres du XIXe,* Drouin, Paris, 1942, nº 83 – *Delacroix et les maîtres de la couleur,* Atelier Delacroix, Paris, 1952, nº 88 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 30 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, nº 7 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: P. Adry, *L'exposition Géricault,* in *L'Amour de l'art,* mai 1937, p. 41 (ill.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 53 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 139, fig. 2 – L. Johnson, *A copy after Van Dyck by Géricault,* in *Burl. Mag.,* décembre 1970, p. 794, note 10 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 140 (ill.) – L. Eitner, *The literature of art,* in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

Etude critique p. 299, 300

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

345
LE COURONNEMENT D'ÉPINES

D'après Titien

Huile sur toile, h. 0,545; l. 0,455

Auteur inconnu

Copie d'après le tableau exposé au Muséum, plus tard Musée Napoléon, à partir de 1798; aujourd'hui au Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Apparaît à l'exposition *Künstlerkopien* en 1937, appartenant à une collection privée, Bâle. Publié en 1967 par Günter Busch avec la même localisation et comme provenance indiquée: «collection Ackermann, Zurich».

EXPOSITIONS: *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, nº 74.

BIBLIOGRAPHIE: G. Busch, *Kopien von Théodore Géricault nach Alten Meister,* in *Pantheon,* mai-juin 1967, pp. 177, 178, fig. 2, 182 – H. A. Lüthy, *Géricaults Kopien nach Tizian,* in *Öffentlichen Kunstsammlung Basel,* 1967-1973, p. 16 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 402, 416, notes 71/73 – E. Rühmer, *Tiziano e l'ottocento,* in *Tiziano e Venezia,* convegno internazionale di Studi, Venezia, 1976, Venise, 1980, p. 456/457, fig. 364 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 66 (ill.).

Etude critique p. 300

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

346
PORTRAIT ÉQUESTRE DE CHARLES-QUINT

D'après Van Dyck

Huile sur toile, h. 0,457; l. 0,381

Auteur inconnu

Copie d'après une gravure inversée du tableau des Offices, à Florence.

HISTORIQUE: Sous la désignation «Roi de France» apparaît un tableau de 18 in × 15 in (0,457 × 0,381) dans une vente de l'American Association à New York, 4 janvier 1935, nº 35 (ill.), indiqué comme appartenant aux héritiers de Charles Stewart Smith et ayant appartenu à Samuel P. Avery, de New York. A une exposition chez H. Weitzner, à New York, en 1936 (nº 25), il est indiqué comme provenant de la collection de Charles Stewart Smith, ancien trustee du Metropolitan Museum de New York. Il est exposé en 1961 avec les tableaux de la collection Hanley, à New York, en 1961, toujours sous le nom de «Roi de France». Cependant, en 1952, K. Berger qui l'appelle «Roi à cheval», le croit fait d'après le portrait de Moncade par Van Dyck au Louvre, ce qui l'amène à le confondre avec un tableau de la vente Ary Scheffer de 1859; en outre, il lui donne des dimensions plus grandes, 0,508; 0,406; en 1953, ayant pu connaître le modèle véritable, K. Berger, dans son édition française de 1968, corrige son erreur d'identification, mais ajoute une erreur de pedigree en le disant conservé dans la collection Noailles! En 1961, le tableau figure dans l'exposition de la collection Hanley, à New York, avec l'ancienne appellation «Roi de France» et avec les dimensions très voisines de celles du tableau d'Avery et Stewart-Smith (18 in × 14½ in). Il a les mêmes dimensions (18 in × 15 in) à l'exposition des tableaux Hanley, à New York et Philadelphie, en 1967. Cependant, P. Grunchec, qui le retire à Géricault, le publie en 1978 avec les dimensions 0,51 × 0,405 qui correspondent à celles données par K. Berger qui paraissent légèrement erronées, à moins qu'elles ne soient prises d'après le tableau nu tandis que les autres le seraient d'après le tableau encadré, bien qu'il soit anormal de couvrir tant de peinture dans un original.

EXPOSITIONS: *A Selection of paintings, Julius H. Weitzner, Inc.,* New York, s.d. [1936], nº 35 (ill.) – *The Hanley Collection,* Wildenstein, New York, 1961, nº 12 – *The collection of Dr. and Mrs. T. Edward Hanley,* New York, Philadelphie, 1967, p. 63, sans nº.

BIBLIOGRAPHIE: K. Berger, Vienne, 1952, nº 1 (ill.) – A. Blunt, *Géricault at the Marlborough Gallery,* in *Burl. Mag.,* janvier 1953, p. 27 – L. Eitner, *Buchbesprechungen,* in *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 1953, XVI, p. 81 – L. Eitner, *Letter to Editor,* in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 168 – K. Berger, Paris, 1968, nº 1 (ill.) – L. Johnson, *A copy after Van Dyck by Géricault,* in *Burl. Mag.,* décembre, 1970, p. 794 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp.398, 414, note 19 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 68 (ill.)

Etude critique p. 300

COLLECTION DR. ET MRS. T. EDWARD HANLEY, BRADFORD, PENN.

347
CHASSE AUX LOUPS ET AUX RENARDS

D'après Rubens

Huile sur toile, h. 0,600; l. 0,730

Auteur inconnu

Copie

HISTORIQUE: Apparaît à la vente C..., Drouot, Paris, 16/17 novembre 1917, nº 2, h. 0,580; l. 0,720, adjugé 1060 francs à Lepoutre. Fait partie des collections du Musée d'Ordrupgaard, à Copenhague. Attribué à Hippolyte Poterlet par le conservateur du musée, Haavard Rostrup, en 1964.

BIBLIOGRAPHIE: Waldemar George, *Maîtres de l'énergie intérieure,* in *L'Amour de l'art,* décembre 1935, p. 354 (ill.) – H. Rostrup, *Den hvide kat,* in *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek,* 1964, nº 21, pp. 25, 26 (ill.), 39, note 1, 40, note 7 – S. Lodge, *Géricault in England,* in *Burl. Mag.,* décembre 1965, p. 626, note 55 – *Catalogue of the works of art in the Ordrupgaard collection,* Copenhague, 1966, p. 15, nº 57 – L. Eitner, *Reversals of direction in Géricault's compositional subjects,* in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, III,* Berlin, 1967, p. 127, pl. 20, fig. 2 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 401, 415, notes 49 et 50 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 60 (ill.).

Etude critique p. 300

ORDRUPGAARDSAMMLINGEN, COPENHAGUE

348
TIGRE ROYAL

D'après Stubbs

Huile sur toile, h. 0,550; l. 0,720

Auteur inconnu

Copie d'après le tableau de la Tate Gallery, Londres.

HISTORIQUE: Apparaît à l'exposition coloniale en 1931, alors dans la collection Aubry. Appartient ensuite à Pierre Dubaut, qui le prête en 1936 à l'exposition *Gros,* puis dans d'autres expositions jusqu'en 1964, chez Aubry.

EXPOSITIONS: *Exposition coloniale internationale,* Paris, 1931, p. 33, sans nº – *L'art animalier à travers les âges,* Sambon, Paris, 1932, nº 271 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit Palais, Paris, 1936, nº 285 – *Géricault,* Sterner, New York, 1936, nº 8 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 68 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 29 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 100 – *Cent chefs-d'œuvre de l'art français,* Charpentier, Paris, 1957, nº 38 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, nº 34 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: *America sees Géricault,* in *Art digest,* 15 novembre 1936, p. 6 – A. Blunt, *Géricault at the Marlborough Gallery,* in *Burl. Mag.,* janvier 1953, p. 27 – G. S. Whittet, *London commentary,* in *The Studio,* janvier 1953, p. 26 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 148, fig. 69 et 70 (détail) – N. Wallis, *Géricault-the great unknown?,* in *The Connoisseur,* janvier 1965, p. 17 (ill.) – S. Lodge, *Géricault in England,* in *Burl. Mag.,* décembre 1965, p. 627, note 60 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 451, note du nº 73 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 197 (ill.).

Etude critique p. 300

COLLECTION PARTICULIÈRE

349
TIGRE ROYAL

Huile sur toile, h. 0,600; l. 0,730

Auteur inconnu

Copie d'après Stubbs

HISTORIQUE: Photographie des Archives de la Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 300

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

350
TIGRE ROYAL

Huile sur toile, h. 0,540; l. 0,690

Auteur inconnu

Copie d'après Stubbs (Tate Gallery, Londres).

HISTORIQUE: Signalé en 1978 par P. Grunchec sans doute par confusion avec le numéro 348 comme ayant été dans la collection Claude Aubry. Etait en 1974 aux Etats-Unis.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 197 A (ill.).

Etude critique p. 300

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

351
TIGRE COUCHÉ

Huile sur toile, h. 0,160; l. 0,210

«Il se détache en clair sur un fond de paysage très vigoureux» (Clément).

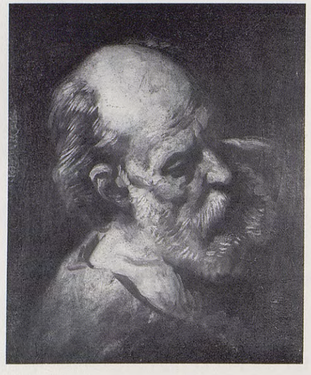
HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 avec l'indication: «Donné par Géricault à M. Bro père. Au colonel O. Bro de Comères. Mentionné dans un projet de partage de la veuve du colonel en 1908 (doc. 385). En 1924, appartient à Mme Pic-Paris, sa petite-fille, qui le prête à l'exposition Géricault, chez Charpentier, en 1924. Doit correspondre à la photographie ci-contre retrouvée au dossier Géricault dans les Archives de la Sauvegarde de l'art français, sans référence.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 227.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* avril 1867, p. 323; septembre 1867, peintures nº 69 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 117, peintures nº 73 – A. Michel, *Les chefs-d'œuvre de l'art au XIXe siècle,* Paris, 1891, p. 56 – G. Riat, *Les lithographies de Géricault,* in *L'Art,* 1902, p. 211 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 451, nº 73.

Etude critique pp. 300, 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



352
SAINT PIERRE

D'après Guido Reni

Huile sur toile, h. 0,51; l. 0,44

Auteur inconnu

Copie d'après un *Saint Pierre* de Guido Reni, soit d'après celui du tableau *Saint Pierre et Saint Paul* de la Galerie Brera à Milan, soit d'après celui de *L'Assomption de la Vierge,* de Pieve di Cento, à Bologne.

HISTORIQUE: Attribué à Géricault sous le titre «portrait de vieillard» par Walter Pach dans son article dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1945. Se trouvait alors dans la collection R. Goetz, New York. Vers 1956, collection Hans E. Bühler. Vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, 15 novembre, 1985, nº 10.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Winterthur, 1956, nº 8

BIBLIOGRAPHIE: W. Pach, *Géricault in America,* in *G.B.A.,* avril 1945, pp. 237 (ill.), 240 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 74 (ill.).

Etude critique p. 301

COLLECTION PARTICULIÈRE

353
LA FÉLICITÉ DE LA RÉGENCE

D'après Rubens

Huile sur toile, h. 0,800; l. 0,650

Auteur inconnu

Copie d'après le tableau de la Galerie Médicis, aujourd'hui au Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Apparaît à l'exposition *Künstlerkopien* en 1937, où il est proposé à la vente. Philippe Grunchec donne comme provenance à ce tableau la collection Pierre Dubaut.

EXPOSITIONS: *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, nº 79.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 401 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 62, (ill.).

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

354
L'ADORATION DES BERGERS

Huile sur toile, h. 0,380; l. 0,450

Auteur inconnu

Copie, peut-être d'après Ribera.

HISTORIQUE: Apparaît à l'exposition *Künstlerkopien* en 1937, alors dans une collection privée, Paris.

EXPOSITIONS: *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, nº 76.

Etude critique p. 301

COLLECTION PARTICULIÈRE

355
DÉFAITE DE SENNACHÉRIB (?)

Papier marouflé sur toile, h. 0,170; l. 0,400

Auteur inconnu

D'après le catalogue de l'exposition de Winterthur, serait une copie d'après un peintre espagnol.

HISTORIQUE: Apparaît en 1953 à l'exposition de Winterthur, alors dans une collection privée, Paris. Philippe Grunchec donne comme provenance à ce tableau la collection Pierre Dubaut.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 40.

BIBLIOGRAPHIE: *Copié par Géricault,* in *Connaissance des arts,* août 1960, p. 6 (détail) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 77 (ill.).

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

356
GÉNISSE ET CHEVREAU PRÈS D'UN RUISSEAU

Huile sur toile, h. 0,275; l. 0,335

Auteur inconnu

Il s'agit peut-être d'une copie d'après un maître non identifié.

HISTORIQUE: Apparaît en 1953 à l'exposition de Winterthur, appartenant à une collection privée, Paris. Philippe Grunchec donne comme provenance à ce tableau la collection Pierre Dubaut.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 51.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 78 (ill.).

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

357
CHIENS EN LIBERTÉ DANS UNE CUISINE

D'après Snyders

Papier marouflé sur toile, h. 0,210; l. 0,345

Auteur inconnu

Copie d'après le tableau du Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Apparaît en 1952 à l'exposition chez Marlborough, puis en 1953 à Winterthur, avec comme provenance indiquée: «collection René Longa», prêté par une collection privée, Paris. Philippe Grunchec l'indique par la suite dans la collection Pierre Dubaut.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 11 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 38.

BIBLIOGRAPHIE: D. Sutton, *London explores,* in *Art News,* décembre 1952, p. 33 – A. Blunt, *Géricault at the Marlborough Gallery,* in *Burl. Mag.,* janvier 1953, p. 27 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 64 (ill.).

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

358
LA SAINTE FAMILLE

Huile sur toile, h. 0,405; l. 0,325

Auteur inconnu

Copie d'après un maître non identifié.

Assise au premier plan et vue de profil, la Vierge tient entre ses jambes l'enfant Jésus nu et lui désigne le petit saint Jean que tient sainte Elisabeth assise. Se détache en silhouette, au deuxième plan, debout, saint Joseph sous un palmier. Dans le fond, une ville antique avec, au premier plan, la pyramide de Cestius de Rome.

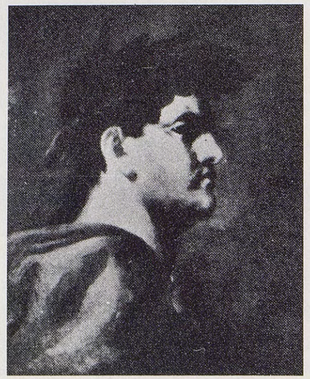
HISTORIQUE: Apparaît en 1953 à l'exposition de Winterthur, alors dans une collection privée, Paris. Philippe Grunchec donne comme provenance à ce tableau la collection Pierre Dubaut.

EXPOSITIONS: (?) *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, nº 83 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 9.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 105 (ill.).

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



359
TÊTE DE NÉRON

D'après Domenico Feti

Huile sur toile, h. 0,695; l. 0,580

Auteur inconnu

Copie d'après le tableau du Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Apparaît en 1953 à l'exposition de Winterthur, alors dans une collection privée, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 34.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 54 (ill.).

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

360
FRAGMENT DES NOCES DE CANA

D'après Véronèse

Huile sur toile, h. 0,460; l. 0,650

Auteur inconnu

Copie partielle du tableau du Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Apparaît à l'exposition de Winterthur en 1953. P. Grunchec donne comme provenance au tableau la collection Pierre Dubaut, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 23.

BIBLIOGRAPHIE: D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 53 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 417, note 97 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 71 (ill.).

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

361
TROIS TÊTES, D'APRÈS VÉRONÈSE

Huile sur toile, h. 0,325; l. 0,240

Auteur inconnu

Copie d'un détail du *Martyre de saint Georges,* de Véronèse, dans l'église Saint-Georges, Braida, Vérone.

HISTORIQUE: Apparaît en 1953 à l'exposition de Winterthur, alors dans la collection Jacques Lipchitz.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 25.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 417, note 97 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 73 (ill.).

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

362
JUPITER ET ANTIOPE

D'après Corrège

Papier marouflé sur toile, h. 0,313; l. 0,238

Auteur inconnu

Copie inachevée d'après le tableau du Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Apparaît en 1924 à l'exposition du Centenaire, avec comme provenance indiquée: «Collection de Mme Jules Ferry. Appartient à M. Pierre Dubaut». On ne le trouve pas à la vente après décès de Mme Jules Ferry. Le tableau porte au dos le cachet de cire de Pierre Dubaut, sous le nom duquel il est exposé en 1924 et 1937. A l'exposition *Künstlerkopien,* en 1937, il est proposé à la vente; on le retrouve exposé à Winterthur en 1953, alors dans une collection privée, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 83 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 22 – *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, nº 88 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 29 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, nº 6 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: R. Bouyer, *Théodore Géricault, d'après l'exposition du centenaire de sa mort,* in *Le Figaro artistique,* 8 mai 1924, pp. 2-4 (ill.) – L. Rosenthal, *La place de Géricault dans la peinture française,* in *La Revue de l'art,* juin 1924, p. 58 – R. Regamey, *Hommage à Géricault,* in *Les cahiers du mois,* 31 juillet 1924, p. 18 – R. Regamey, Paris, 1926, p. 17 – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, p. 75 – K. E. Maison, *Themes and variations,* Londres, 1960, p. 26, pl. XVI – H. Hugault, *Géricault, tragique et passionné,* in *Journal de l'amateur d'art,* 25 décembre 1964, p. 8 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 53 (ill.).

Etude critique p. 301

COLLECTION PARTICULIÈRE

363
MATER DOLOROSA

D'après Ribera

Huile sur toile, h. 0,450; l. 0,350

Auteur inconnu

Copie d'après le tableau de la Gemäldegalerie de Kassel.

HISTORIQUE: Apparaît sand doute à l'exposition *Künstlerkopien* en 1937, alors dans une collection privée, Bâle. Exposé à nouveau à Winterthur, en 1953, avec la même provenance.

EXPOSITIONS: *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, nº 93 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 27.

BIBLIOGRAPHIE: G. F. Hartlaub, *Meisterkopien,* in *Die Kunst,* février 1941, p. 114 (ill.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 59 (ill.).

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

364
LE COUP DE LANCE

D'après Rubens

Huile sur toile, h. 1,95; l. 1,28

Auteur inconnu

Copie du tableau aujourd'hui au Musée royal d'Anvers.

HISTORIQUE: Publié par F. H. Lem en 1963.

BIBLIOGRAPHIE: F. H. Lem, *Esthétique de Géricault,* in *Le Peintre,* 1er mars 1963, p. 8 – F. H. Lem, *Les sources,* in *Le Peintre,* 1er avril 1963, pp. 6 (ill.), 9.

Etude critique p. 301

COLLECTION PARTICULIÈRE

365
LE DÉBARQUEMENT DE MARIE DE MÉDICIS À MARSEILLE

D'après Rubens

Huile sur toile, h. 0,720; l. 0,590

Auteur inconnu

Copie du tableau de la Galerie Médicis, aujourd'hui au Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Vente Genève, commissaire-priseur: Me Christian Rosset, 8/9 juin 1972, nº 222.

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

366
SUZANNE AU BAIN

D'après Rembrandt

Papier marouflé sur carton, h. 0,250; l. 0,290

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Publié par F. H. Lem en 1963, alors dans une collection privée, Paris. Vente Versailles, 26 février 1967, nº 22. Vente Moulin de Vauboyen, 23 juillet 1967, nº 56, adjugé 7500 francs. Vente Versailles,

25 février 1968, nº 13. Vente Moulin de Vauboyen, 20 juillet 1969, nº 42, adjugé 5000 francs.

BIBLIOGRAPHIE: F. H. Lem, *Esthétique de Géricault,* in *Le Peintre,* 1er mars 1963, pp. 7 (ill.), 8.

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

367
PORTRAITS

D'après différents maîtres

Huile sur toile, h. 0,650; l. 0,550

Auteur inconnu

Dans la partie centrale et en bas, copie d'après plusieurs personnages des *Pestiférés de Jaffa,* de Gros, dont celle de Napoléon ainsi que la main de celui-ci touchant un malade. En haut, d'autres têtes copiées d'après des tableaux du Louvre: Un portrait d'homme, et le pseudo *Richardot et son fils,* de Van Dyck, le serviteur des *Pèlerins d'Emmaüs,* de Rembrandt, et d'autres difficilement lisibles.

HISTORIQUE: Publié en 1963 par F. H. Lem, alors dans une collection privée, Paris.

BIBLIOGRAPHIE: F. H. Lem, *Esthétique de Géricault,* in *Le Peintre,* 1er mars 1963, pp. 4 (ill.), 8.

Etude critique p. 295, 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

368
L'APOTHÉOSE D'HENRI IV

D'après Rubens

Huile sur toile, h. 0,355; l. 0,540

Auteur inconnu

Copie: le tableau du Musée des Offices de Florence.

HISTORIQUE: Photographie des Archives de la Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

369
LE CHRIST ET LA FEMME ADULTÈRE

D'après Poussin

Huile sur toile, h. 0,580; l. 0,720

Auteur inconnu

Copie partielle d'après une gravure en contre-partie du tableau du Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Apparaît en 1937 à l'exposition chez Bernheim-Jeune, appartenant au Dr Lœper.

EXPOSITIONS: *Géricault*, Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 19.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 419, note 124 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 58 (ill.).

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

370
DEUX TÊTES

D'après un concert de l'Ecole napolitaine

Huile, h. 0,34; l.0,37

Auteur inconnu

Copie d'un détail des *Neuf musiciens de l'Ecole Napolitaine* du Musée du Louvre, attribuée autrefois au Caravage.

HISTORIQUE: nº 149 Vente Vollon, Drouot, Paris, 20-23 mai 1901 (copie d'après Caravage).

Etude critique p. 301

TATE GALLERY, LONDRES

371
MISE EN CROIX DE SAINT PIERRE (?)

Papier marouflé sur panneau, h. 0,395; l. 0,392

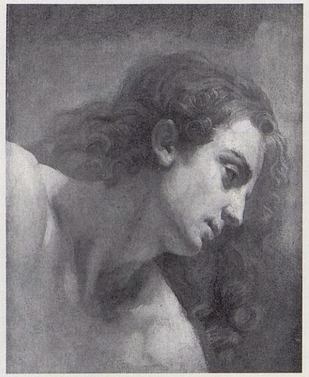
Auteur inconnu

Copie d'après un maître espagnol ou italien.

HISTORIQUE: Vente Drouot, Paris, 19 février 1968, nº 22*bis*. sous le titre «un supplice», attribué à Géricault (repr.)

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



372
TÊTE DE JEUNE HOMME

Huile sur toile, h. 0,491; l. 0,396

Auteur inconnu

Le profil à droite, la tête penchée, les cheveux longs bouclés. D'après un maître non identifié.

HISTORIQUE: Collection Magnin; légué avec sa collection au musée qui porte son nom.

BIBLIOGRAPHIE: J. Magnin, *Un cabinet d'amateur parisien en 1922* [Dijon], 1923, p. 331, nº 499 – J. Magnin, *Catalogue du Musée de Dijon,* Dijon, 1938, nº 416 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 33 (ill.) – L. Eitner, *The literature of art* in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 206.

Etude critique p. 301

MUSÉE MAGNIN, DIJON

373
LE FAUNE

D'après Jordaens

Huile sur toile, h. 0,285; l. 0,405

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Apparaît à une exposition chez Aubry en 1959, avec, comme provenance indiquée: «ancienne collection R. Goetz; ancienne collection Caceres, Paris; collection particulière, Paris». F. H. Lem le publie en 1963 en le situant dans l'«ancienne collection Georges Aubry, Paris».

EXPOSITIONS: *D'Ingres à Théodore Rousseau,* Aubry, Paris, 1959, nº 20 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: F. H. Lem, *Esthétique de Géricault,* in *Le Peintre,* 1er mars 1963, pp. 7 (ill.), 8 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 57 (ill.).

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

374
PORTRAIT D'UN JEUNE JUIF

D'après Rembrandt

Papier marouflé sur panneau, h. 0,254; l. 0,203

Auteur inconnu

Copie du tableau de la Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin (Inv. nº 828 M).

HISTORIQUE: Exposé en 1967 à la Couper Gallery, Londres.

EXPOSITIONS: *Summer exhibition,* Couper, Londres, 1967, nº 20, (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: T. Crombie, *Saints, sculptures and sailing ships,* in *Apollo,* juillet 1967, pp. 61, 62, fig. 2.

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

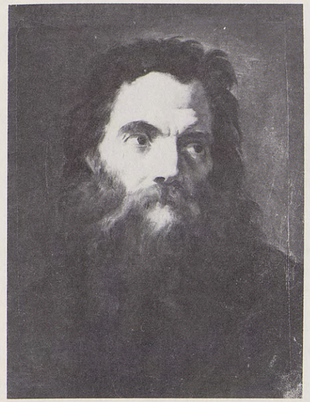
375
TÊTE D'HOMME BARBU

D'après un maître ancien

Huile sur toile, h. 0,470; l. 0,380

Auteur inconnu

De trois quarts à droite

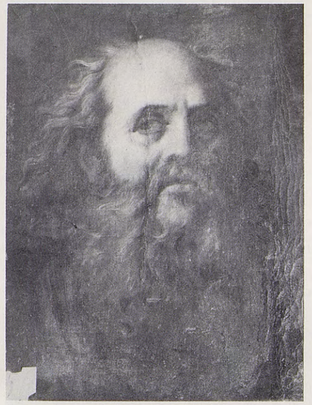


HISTORIQUE: Collection du peintre Rocamir. Acquis par la Ville de Perpignan en 1841.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 129 (ill.).

Etude critique p. 301

MUSÉE HYACINTHE RIGAUD, PERPIGNAN (Inv. 841.2.19)



376
TÊTE DE VIEILLARD BARBU

Huile sur toile, h. 0,480; l. 0,380

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Collection du peintre Rocamir. Acquis par la Ville de Perpignan en 1841.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 130 (ill.).

Etude critique p. 301

MUSÉE HYACINTHE RIGAUD, PERPIGNAN (Inv. 841.2.20)

377
TÊTE D'HOMME

Huile sur toile, h. 0,540; l. 0,450

Auteur inconnu

Le visage levé, de trois quarts vers la droite, il porte moustache et courte barbe, ses cheveux bruns sont longs. Deux mains, dont celle d'un Noir, le soutiennent aux épaules. D'après un maître non identifié.

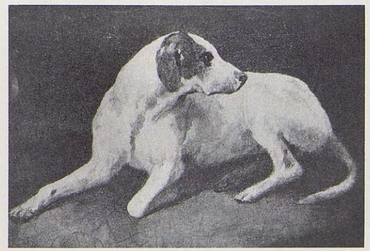
HISTORIQUE: Don du comte de Morny, avant 1861, au Musée de Clermont-Ferrand.

EXPOSITIONS: *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit Palais, Paris, 1936, nº 289.

BIBLIOGRAPHIE: R. Lécuyer, *Regards sur les musées de province,* in *L'Illustration,* 19 août 1939, p. 543 (ill.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 79 (ill.).

Etude critique p. 301

MUSÉE BARGOIN, CLERMONT-FERRAND (Inv. 861-17-1)



378
CHIEN DE MEUTE COUCHÉ

D'après Oudry (?)

Papier marouflé sur toile, h. 0,210; l. 0,285

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Vente Christie, Londres, 24 juin 1966, nº 65, avec comme provenance indiquée: «Galerie Raphaël Gerard; Galerie Daber, Paris» et un certificat de F. H. Lem; adjugé 1200 guinées à Mrs. Mason.

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

379
DANSE D'APRÈS L'ANTIQUE OU D'APRÈS UN DÉCOR DE STYLE POMPÉIEN

Huile sur bois, h. 0,11; l. 0,14

Auteur inconnu

Deux nymphes demi-nues dansent en agitant des banderoles au son de la musique faite par un satyre qui joue du syrinx et un putto jouant de la cithare.

HISTORIQUE: Attribué à Géricault par Jeanne Magnin, en 1938, dans le catalogue qu'elle fit du musée sur la foi d'un dessin passé en vente publique à l'hôtel Drouot le 22 décembre 1937, nº 19, et attribué à Géricault par les experts Feral et Catroux. (Il y a des peintures similaires au Musée d'Orléans, par Léon Cogniet.)

BIBLIOGRAPHIE: J. Magnin, Catalogue du Musée Magnin à Dijon, 1938, nº 420 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 109 (ill.).

Etude critique p. 301

MUSÉE MAGNIN, DIJON

380
PONT D'UN VAISSEAU DE LIGNE PENDANT UNE BATAILLE NAVALE

Huile sur toile, h. 0,241; l. 0,318

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Apparaît sous le nom de Géricault à l'exposition chez Sterner en 1936 avec, comme provenance indiquée: «collections M. H., Bordeaux; Dubaut, Paris».

EXPOSITIONS: Sterner, New York, 1936, nº 6.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 175 (ill.).

Etude critique p. 301

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

381
LE CHRIST MORT

D'après Philippe de Champaigne

Huile sur toile, h. 0,33; l. 0,81

Auteur inconnu

L'original est au Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Légué par le chanoine Dumont, en 1927, au Musée de Picardie. Catalogué par P. Grunchec parmi les œuvres qui ont été attribuées à tort à Géricault.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 51 (ill.).

Etude critique p. 301

MUSÉE DE PICARDIE, AMIENS

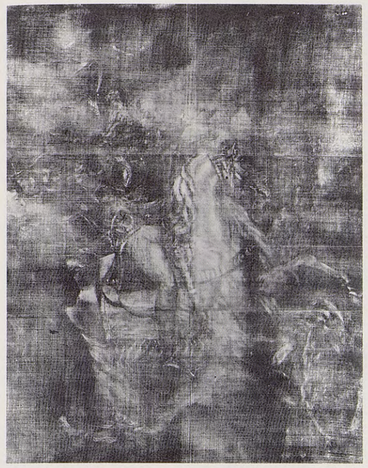
382
LA BATAILLE DES PYRAMIDES

D'après Gros

Huile sur toile, h. 1,30; l. 0,970

Cette copie se trouve sous la scène du *Déluge du Louvre* peinte par l'artiste. Elle a été révélée par une radiographie faite par le Laboratoire du Musée. Dans le *Bulletin du Laboratoire* de 1966, Andrée Jouan avait formulé l'hypothèse que cette scène, apparue aux rayons X, était une étude pour l'*Officier de Chasseurs*. M. Pierre Granville, en 1968, a montré qu'il s'agissait de la *Bataille des Pyramides* exposée au Salon de 1810, dans la forme qu'elle avait avant les adjonctions qui furent faites après la mort de Gros par Debay, son élève, d'après les compositions qu'il avait esquissées et abandonnées, ayant eu du dépit d'une parole désobligeante prononcée à son sujet par M. de Cailleux.

BIBLIOGRAPHIE: A. Jouan, *Notes sur quelques radiographies,* in *Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre,* 1966, p. 19, fig. 2 – P. Granville, *L'une des sources de Géricault révélée par l'identification d'une radiographie,* in *La revue du Louvre,* 1968, nº 3, pp. 139-146, fig. 3 – F. H. Lem, *Géricault, peintre de la mer,* in *Le Peintre,* 1er novembre 1968, p. 9 – C. Millard, *Baron Gros' «Portrait of Lieutenant Legrand»,* in *Los*



Angeles County Museum of Art Bulletin, 1974, XX, nº 2, p. 42 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au nº 123.

Etude critique p. 302, 303

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 1950-40)

382A
Agrandissement d'un partie du précédent

382B
LE DÉLUGE

Géricault

Les parties radiographiées sont encadrées.

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS

383
COPIE DU COMBAT DE NAZARETH

D'après Gros

Copie exécutée par Lehoux

Huile sur toile, h. 1,33; l. 1,93

HISTORIQUE: Doit correspondre à une partie du lot 54 de l'inventaire après décès de l'atelier de Géricault en 1824: «Trois grands tableaux dont deux copies d'après mr Gros par un élève de mr Géricault, prisés 40 francs». D'après le manuscrit de Montfort (au Louvre), cette copie de la bataille du Mont-Thabor, d'après Gros, fut exécutée sur la demande de Géricault par Lehoux.
Géricault aurait obtenu l'autorisation de le copier (ainsi que le tableau représentant la Bataille d'Eylau) en payant la somme de 2000 francs à leur propriétaire. On ne sait pas quand il passe dans la collection d'Horace Vernet qui en fait don au Musée d'Avignon en 1846, où il figura sous le nom de Géricault jusqu'en 1968.

BIBLIOGRAPHIE: L. Batissier, *Géricault,* in *Revue du XIXe siècle,* 1842, p. 15 – C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle, I,* Paris, 1845, p. 415 – L. de Pesquidoux, *Voyage artistique en France,* Paris, 1857, pp. 80, 267 – C. Blanc, *Histoire des peintres, école française, III,* Paris, 1863, p. 6 – J. B. Delestre, *Gros, sa vie et ses ouvrages,* Paris, 1867, p. 371 – C. Clément, in *G.B.A.,* mai 1867, p. 467 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 228 – L. Clément de Ris, *Les musées de Province,* Paris, 1872, p. 330 – J. Tripier le Franc, *Histoire de la vie et de la mort du Baron Gros,* Paris, 1880, p. 196 – E. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'Ecole française,* I, Paris, 1882, p. 640 – *Inventaire général des Richesses d'Art de la France, Province, Monuments Civils,* II, Paris, 1887, p. 35 – F. Benoit, *L'art français sous la Révolution et l'Empire,* Paris, 1897, p. 351 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], pp. 20, 165 – C. J. Holmes, *The passage of the ravine by Géricault,* in *Burl. Mag.,* juillet 1908, p. 210 – J. Girard, *Catalogue des tableaux exposés dans les galeries du Musée Calvet d'Avignon,* Avignon, 1909, nº 171 – J. Girard, *Catalogue illustré, Musée Calvet de la ville d'Avignon,* Avignon, 1924, nº 192 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 25, note 1 – A. Joubin, *Correspondance générale d'Eugène Delacroix,* t. v., Paris, 1935, pp. 147, 166, 167 – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, p. 71 – L. Réau, *Notes sur les musées de province,* in *Beaux-Arts,* 20 octobre 1942, p. 8 – L. Benoit, *Catalogue et guide du Musée des Beaux-Arts de Nantes,* Nantes, 1953, p. 117 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 267 – J. Lindsay, *Death of the hero,* Londres,

1960, p. 141 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* 1962, p. 237 – A. Rostrup, *Den hvide Kat,* in *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek,* 1964, nº 21, p. 29 – F. Antal, *Classicism and Romanticism,* Londres, 1966, p. 30, note 2 – P. Granville, *L'une des œuvres de Géricault révélée par l'identification d'une radiographie,* in *La Revue du Louvre,* 1968, nº 3, pp. 143-145 (fig. 7) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 288 – L. Johnson, *Géricault in Los Angeles,* in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 773 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 406, 409, fig. 21, 419, notes 116 et 117 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 55 (ill.).

Etude critique p. 302

MUSÉE CALVET, AVIGNON

383A
ESQUISSE DE LA BATAILLE DE NAZARETH

Jean-Antoine Gros

MUSÉE DE NANTES

384
LES PESTIFÉRÉS DE JAFFA

D'après Gros

Huile sur toile, h. 0,645; l. 0,810

Auteur inconnu

Copie partielle du tableau du Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Correspond peut-être au tableau exposé en 1937 à Bâle, appartenant à une collection privée, Paris. Apparaît à l'exposition chez

Bernheim-Jeune en 1954. Philippe Grunchec donne comme provenance à ce tableau la collection Pierre Dubaut.

EXPOSITIONS: (?) *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, nº 91 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, h. c.

BIBLIOGRAPHIE: Aragon, *Géricault et Delacroix, ou le réel et l'imaginaire,* in *Les Lettres françaises,* 21-28 janvier 1954, p. 10 (ill.) – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 399 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 56 (ill.).

Etude critique p. 303

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

385
LA JUSTICE ET LA VENGEANCE DIVINE POURSUIVANT LE CRIME

D'après Prud'hon

Huile sur toile, h. 0,370; l. 0,455

Copie d'après le tableau exposé aux Salons de 1808 et 1814, ainsi qu'à l'exposition des prix décennaux en 1810, aujourd'hui au Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Correspond sans doute à l'un des tableaux mentionnés aux paragraphes 8 et 27 de l'inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824, comprenant des copies d'après «différents maîtres anciens et modernes»; on le retrouve probablement à la vente après décès de l'artiste, hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif nº 23. Est peut-être le numéro 24 de la vente de la collection L. Trilha, Drouot, Paris, 18/19 décembre 1876, où il est qualifié d'esquisse, sans dimensions, à moins qu'il ne s'agisse d'une copie, comme le suggère P. Grunchec. Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection His de La Salle. Don His de La Salle au Musée du Louvre en 1878.

EXPOSITIONS: *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, nº 90. *Prud'hon. La Justice et la Vengeance divine poursuivant la Crime,* Musée du Louvre, 1986, nº 81.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 221; octobre 1867, copies nº 161 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 34, copies nº 169 – Vente L. Both de Tauzia, *Notice supplémentaire des tableaux, Louvre,* Paris, 1878, p. 25, nº 779*bis* – H. Houssaye, *Un maître de l'école française, Théodore Géricault,* in *Revue des deux mondes,* 15 novembre 1879, p. 377 – F. Benoît, *L'art français sous la Révolution et l'Empire,* Paris, 1897, p. 351, note 3 – L. Rosenthal, *La peinture romantique,* Paris, 1900, p. 135 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], pp. 140, 164 – L. Rosenthal, *L'esthétique de Géricault,* in *La revue de l'art,* novembre 1905, p. 361 – L. Dimier, *Histoire de la peinture française au XIXe siècle,*

Paris, 1914, p. 52 – U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon,* XIII, Leipzig, 1920, p. 458 – G. Brière, *Catalogue des peintures, Louvre, I,* Paris, 1924, p. 114, nº 356 – R. Bouyer, *Théodore Géricault, d'après l'exposition du centenaire de sa mort,* in *Le Figaro artistique,* 8 mai 1924, p. 3 – R. Regamey, *Hommage à Géricault,* in *Les cahiers du mois,* 31 juillet 1924, pp. 18, 83, note 13 – R. Regamey, Paris, 1926, p. 17 – H. Focillon, *La peinture au XIXe siècle,* Paris, 1927, p. 176 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], pp. 25, 115 – M. Kolb, *Ary Scheffer et son temps,* Paris, 1937, pp. 51, 423 – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, p. 75 – P. Courthion, Genève, 1947, p. 145, note 1 – W. Friedlander, *David to Delacroix,* Cambridge, 1952, p. 97 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 339 – C. Sterling et H. Adhémar, *La peinture au Musée du Louvre, II,* 926, pl. 329 – L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972, p. 46, note 20 – M. Laclotte, *Catalogue des peintures, Louvre, I,* Paris, 1972, p. 180 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 458, nº 169 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 398, 414/415, note 30 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 75 (ill.).

Etude critique p. 304

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 221)

386
LA JUSTICE ET LA VENGEANCE DIVINE POURSUIVANT LE CRIME

D'après Prud'hon

Plume, lavis de sépia avec rehauts de gouache blanche sur papier vernis, h. 0,18; l. 0,215 (d'après Philippe Grunchec)

Auteur inconnu

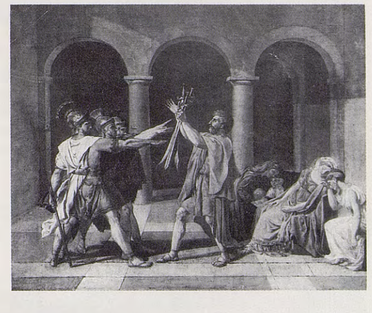
HISTORIQUE: Publié par P. Grunchec dans son article sur l'inventaire posthume de Théodore Géricault, en 1976.

EXPOSITIONS: *Prud'hon. La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime.* Musée du Louvre, 1986, nº 81A.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 398, 399, fig. 7, 414, note 29, 30, 415, note 30 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au nº 75 (ill. 75[1])

Etude critique p. 303

COLLECTION PARTICULIÈRE (d'après P. Grunchec)



387
LE SERMENT DES HORACES

D'après David

Huile sur toile, h. 0,475; l. 0,600

Auteur inconnu

Copie d'après le tableau du Musée du Louvre.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 414, note 20.

Etude critique p. 303

COLLECTION PARTICULIÈRE

388
CHAR ANTIQUE

D'après Carle Vernet

Huile sur toile, h. 0,635; l. 0,795

Copie simplifiée d'une aquatinte de grand format gravée par John Godefroy d'après un dessin de Carle Vernet: *Le retour de la course.*

HISTORIQUE: Correspond sans doute à l'un des tableaux indiqués aux paragraphes 8 et 27 de l'Inventaire après décès de Géricault, 23 juin 1824, comprenant des copies d'après «différents maîtres anciens et modernes»; on le retrouve à la vente après décès de l'artiste, hôtel de Bullion, Paris, 2/3 novembre 1824, dans le lot collectif nº 23. Catalogué par Clément, en 1868 seulement, dans la collection Smith, h. 0,600; l. 0,760. Sans doute le même tableau qui se trouvait en 1928 dans la

collection Georges Aubry, avec les dimensions légèrement supérieures qui sont celles de l'œuvre actuellement. Vente Drouot, Paris, 24 février 1936, nº 75, adjugé 8600 francs à M. D... Collection Pierre Dubaut, Paris, 1937. A fait partie d'un lot de peintures emporté par le gouvernement nazi. Récupération française en 1949 (MNR 146). Dépôt des Musées de France au Musée de Rouen en 1963.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 17 – (?) *Künstlerkopien,* Kunsthalle, Bâle, 1937, nº 84 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Knœdler, New York, 1938, nº 19 (ill.) – *French Romantic artists,* Museum of art, San Francisco, 1939, nº 14 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peinture nº 4 – M. Kolb, *Ary Scheffer et son temps,* Paris, 1937, p. 63, note 2 – J. Siegfried, *The romantic artist as a portrait painter,* in *Marsyas,* 1957-1969, VIII, p. 32, note 7 – O. Popovitch, *Catalogue des peintures du Musée des beaux-arts de Rouen,* Paris, 1967, p. 52 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 447, nº 4 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, p. 398 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 9 (ill.) – *Catalogue: Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979, p. 201 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 15, 16, fig. 4.

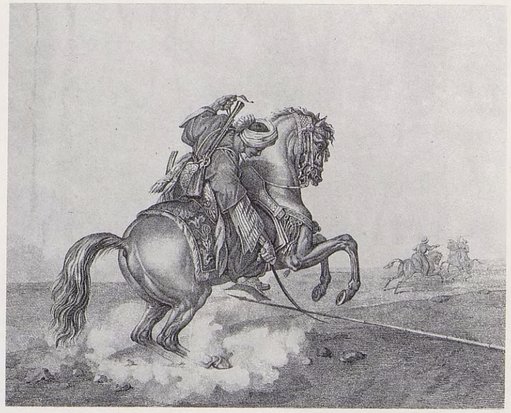
Etude critique p. 304

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. D. 63-2)

388A
LE RETOUR DE LA COURSE

Lithographie de Carle Vernet

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES



389
TURC MONTÉ SUR UN CHEVAL ALEZAN BRÛLÉ

Huile sur toile, h. 0,360; l. 0,450

Tableau perdu, connu uniquement par la gravure de Carle Vernet, qui lui a servi de modèle, et la description de Clément: «Turc monté sur un cheval alezan brûlé, qui galope à droite. Il est vêtu d'un costume bleu, coiffé du turban, et se baisse à droite pour ramasser sa lance avec son sabre. Dans le fond à droite, deux cavaliers tracés à la plume. Cette intéressante esquisse a été faite d'après une composition de Carle Vernet, qui a été lithographiée.»

HISTORIQUE: Il s'agit peut-être du nº 7 de la vente après décès de Géricault; «Un cavalier turc. Esquisse terminée, 226 francs». Ce tableau est sans doute celui qui apparaît à la vente Ary Scheffer, Drouot, Paris, 15/16 mars 1859, sous le nº 24: «Turc ramassant sa lance», h. 0,370; l. 0,450, adjugé 115 francs. Clément le situe dans la collection Triqueti en 1867; il ne figure pas dans la vente Triqueti des 4-7 mai 1886.

BIBLIOGRAPHIE: P. Burty, *Collection Ary Scheffer,* in *G.B.A.,* 1er avril 1859, p. 47 – C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 223; septembre 1867, peintures nº 17 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 40, peintures nº 18 – M. Kolb, *Ary Scheffer et son temps,* Paris, 1937, p. 62, note 4 – K. Berger, *Un chef-d'œuvre de Géricault retrouvé,* in *B.S.H.A.F.,* 1952, p. 205 – L. Eitner, *The sale of Géricault's studio* in 1824, in *G.B.A.,* février 1959, pp. 119, 125, note 16 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 31 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 448, nº 18 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1977, pp. 396, fig. 1, 398, 414, note 21 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 260.

Etude critique p. 304

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

390
DRAGON BLESSÉ VU À MI-CORPS

D'après Horace Vernet

Toile marouflée sur bois, h. 0,140; l. 0,120

Auteur inconnu

Copie d'un détail de la *Barrière de Clichy,* peint par Vernet en 1820, aujourd'hui au Musée du Louvre.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément, dès 1867, dans la collection Auguste Bry; il ne précise les dimensions que dans l'édition de 1868, h. 0,125; l. 0,110. Vente Auguste Bry, Drouot, Paris, 18 mai 1872, nº 75, avec des dimensions très voisines, et sans doute inversées, h. 0,110; l. 0,130. Un tableau acquis par Pierre Granville en 1952, de même sujet, et de dimensions légèrement supérieures, h. 0,140; l. 0,120, est entré au Musée de Dijon, avec la donation faite par ce collectionneur en 1969, comme étant le numéro de Clément.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, copies nº 183 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, copies nº 191 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 25, note 1 – L. Eitner, *Géricault's «La Tempête»,* in *Museum Studies 2,* 1967, p. 16, note 12 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 459, nº 191 – S. Lemoine, *Musée des beaux-arts de Dijon, Donation Granville, I,* Dijon, 1976, p. 142 (ill.), nº 119 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 398, 414, note 22 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 250 (ill.).

Etude critique p. 304

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DIJON (Inv. DG 78)

391
LA BATAILLE DE TOLOSA

D'après Horace Vernet

Huile, h. 0,735; l. 0,925

Auteur inconnu

Copie partielle du tableau du Musée de Versailles.

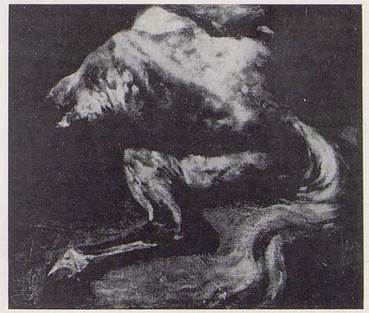
HISTORIQUE: Apparaît à la vente M. H. H. du 6 juin 1934, nº 113, sous le nom d'Horace Vernet et le titre faux. *Episode de l'entrée des croisés à Constantinople.* Etude pour le tableau du Musée de Versailles. En 1936 prêté par Pierre Dubaut à une exposition Géricault.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Sterner, New York, 1936, nº 3 (ill.) – Equus, Louvre des Antiquaires, Paris, 1981, nº 100.

BIBLIOGRAPHIE: *America sees Géricault,* in *Art digest,* 15 novembre 1936, p. 5 – M. Davidson, *The American debut of Géricault,* in *Art News,* 21 novembre 1936, p. 10 – G. Pène du Bois, *Seeing the exhibitions,* in *The American magazine of art,* décembre 1936, p. 826 – J. W. Lane, *Notes from New York,* in *Apollo,* janvier 1937, pp. 40 (ill.), 43 – P. Grunchec, *L'Inventaire posthume de Théodore Géricault,* in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 398, 414, notes 26 et 27 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 70, (ill.).

Etude critique p. 304

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



392
ÉTUDE DE CROUPE D'UN CHEVAL À TERRE

Copie d'après Horace Vernet

Huile, h. 0,39; l. 0,65

Auteur inconnu

Le cheval est gris pommelé, il est à tous crins. Le morceau qui a été copié se trouve à droite dans la *Bataille de Tolosa,* par Horace Vernet, au Musée de Versailles (Inv. M. V. 4941).

HISTORIQUE: Philippe Grunchec propose d'y voir le nº 151 de la vente A. Vollon, Drouot, Paris, 20-23 mai 1901, qui a les mêmes dimensions, mais cette analogie n'est pas suffisante pour l'identifier. Indiqué à la vente Drouot, Paris, 24 novembre 1934, nº 70, comme venant de la vente précédente mais avec des dimensions très différentes: h. 0,40; l. 0,47, d'après K. Berger: L. Michelson, vers 1946.

BIBLIOGRAPHIE: K. Berger, *David and the development of Géricault's Art,* in *G.B.A.,* 1946, pp. 49 (ill.), 50 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 237 (ill.) – L. Eitner, *The literature of art,* in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

Etude critique p. 304

COLLECTION PARTICULIÈRE

393
ÉPISODE D'UNE BATAILLE

Huile, h. 0,45; l. 0,535

Auteur inconnu

En bas à droite, faux monogramme T. G.

Au dos du châssis, visible aux rayons infra-rouges, l'inscription: Etude de Jean-Louis Théodore André Géricault 1820.

Au centre, un cavalier blessé qui regarde vers la droite et dont le cheval, qui tourne la tête, fait face au spectateur. A droite, un cheval pie, sellé, vu de trois quarts par la croupe côté hors montoir, seules les jambes de son cavalier sont esquissées. A gauche du cavalier blessé, un cheval non monté, vu de trois quarts par le poitrail, côté montoir, se cabre. La partie gauche au premier plan est occupée par une croupe inachevée d'un cheval gris pommelé. Dans l'angle droit, une chèvre blanche.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 28.

Etude critique p. 304

MUSÉE DE SAINT-DENIS DE LA RÉUNION

394
L'OFFRANCE À ESCULAPE

D'après Guérin

Plume et lavis, mine de plomb, h. 0,212; l. 0,126

C'est le groupe des personnages de droite d'après le tableau qui est aujourd'hui au musée de Lille. Recto: cf. 460.

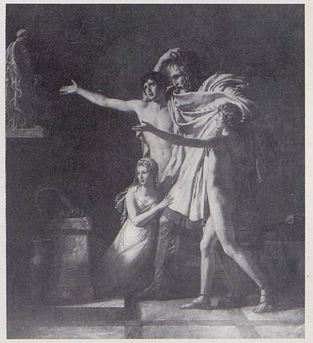
HISTORIQUE: Fait par Géricault quand il était élève de Guérin. Entré dans la collection Léon Bonnat à une date indéterminée. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, mars 1867, p. 218 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 26 – L. Rosenthal, *La peinture romantique,* Paris, 1900, p. 134 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], pp. 16/17 – R. Regamey, Paris, 1926, pp. 16/17 – P. Courthion, Genève, 1947, p. 147 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 49 – P. Vallery-Radot, *L'anatomie et la psychiatrie dans la vie et l'œuvre de Géricault,* in *La Presse médicale,* 5 avril 1958, p. 613 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 53 – R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 148 – P. Grunchec, *L'Inventaire post-*

hume de Théodore Géricault, in *B.S.H.A.F.*, 1976, pp. 398, 414, note 28 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au nº 20.

Etude critique p. 305

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 714vº)



394A
OFFRANDE A ESCULAPE

Guérin, Pierre-Narcisse

MUSÉE D'ARRAS

395
CHEVAL ATTAQUÉ PAR UN LION

Copie d'après Stubbs

Huile sur toile, h. 0,540; l. 0,650

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Passe à la vente Eugène Delacroix, Drouot, Paris, 17-19 février 1864, nº 238, où il est indiqué comme ayant été copié d'après Ward, avec des dimensions très différentes, h. 0,58; l. 0,55, où il est adjugé 750 francs à Rodriguez. Clément reprend, dès 1867, les informations données à cette vente, et le catalogue comme copie d'après Ward avec les mêmes dimensions, mais il indique Binder comme propriétaire. Ensuite collection Maurice Gobin, qui en fait don au Musée du Louvre en 1946.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 216 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit Palais, Paris, 1936, nº 281.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, mars 1867, p. 221 – C. Clément, in *G.B.A.*, octobre 1867, peintures nº 181 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures nº 189 (dimensions différentes) – C. Sterling et H. Adhémar, *La peinture au Musée du Louvre, II,* Paris, 1959, nº 958, repr. p. 345 – F. H. Lem, *Le séjour en Angleterre,* in *Le Peintre,* 1er janvier 1963, p. 8 – G. Busch, *Kopien von Theodore Géricault nach Alten Meister,* in *Pantheon,* mai-juin 1967, p. 184, note 20 – H. Bessis, *L'Inventaire après décès d'Eugène Delacroix,* in *B.S.H.A.F.*, 1969, p. 215, nº 175 – C. A. Parker, *Mr. Stubbs, the horse painter,* Londres, 1971, p. 81 – L. Johnson, *Géricault in Los Angeles,* in *Burl. Mag.*, décembre 1971, p. 773 – M. Laclotte, *Catalogue des peintures, Louvre, I,* Paris, 1972, p. 182 – K. Clark, *The Romantic Rebellion,* Londres, 1973, p. 188 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 459, nº 189 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 195 (ill.).

Etude critique p. 305

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (Inv. 1946-2)

395A
CHEVAL ATTAQUÉ PAR UN LION

George Stubbs (1724-1806)

YALE UNIVERSITY ART GALLERY - NEW HAVEN, CONNECTICUT

---

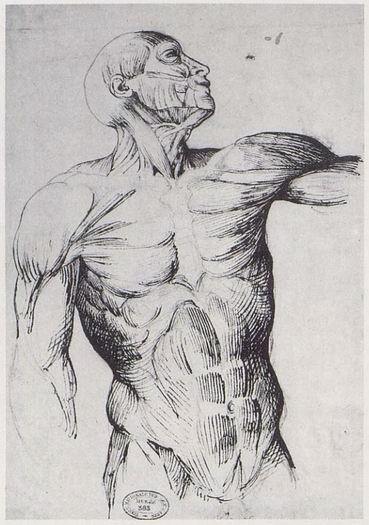
396 à 411
SEIZE DESSINS D'ANATOMIE D'HOMME

HISTORIQUE: En 1867, 1868 et 1879 (Clément), collection de Varenne. Légué par celui-ci à l'Ecole des beaux-arts en 1883. Publié en fac-similé quand ils étaient dans la collection de Varenne, par l'Imprimerie J. Claye, 7, rue Saint-Benoît.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, octobre 1867, nº 163; C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 118, note 2 et nº 179, p. 367 – Mathias Duval et Albert Bical, *L'anatomie des maîtres, Trente planches reproduisant les originaux de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Géricault, etc...,* p. 24, pl. V, VI, XI, XII, XV, XVI, XVII, XVIII, XXIV, XXV, XXVI, Paris, 1890 – E. Muntz, *Le Musée de l'Ecole des beaux-arts,* in *G.B.A.*, janvier 1891, p. 52 – L. Tréal, *Les dessins anatomiques de Géricault à l'Ecole des beaux-arts,* in *Chronique des Arts,* suppl. à *G.B.A.*, 1893, pp. 44/45 – E. Cuyer, *Note sur quelques dessins anatomiques de Géricault,* in *Chronique des Arts,* suppl. à G.B.A., 1898, pp. 236-238 – Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler,* XIII, Leipzig, 1920, p. 460 – G. Oprescu, *Géricault,* Paris, s.d. [1927], p. 19, note 2 – L. Rosenthal, *Géricault et la médecine,* in *Le Progrès médical,* suppl. ill., 1924; nº 4, p. 25 – P. Pizon, *Les dessins d'anatomie de Géricault,* in *La presse médicale,* 25 décembre 1954, p. 1855-58 (ill.) – P. Vallery-Radot, *L'anatomie et la psychiatrie dans la vie et l'œuvre de Géricault,* in *La Presse médicale,* 5 avril 1958, p. 613 – L. Eitner, Supplément, Paris, 1973, p. 470.

Etude critique p. 310-312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)



396
MUSCLES DE LA TÊTE ET DU TORSE

Mine de plomb et plume, h. 0,31; l. 0,26

Copie d'après la planche 12 des *Etudes d'anatomie à l'usage des peintres,* par Charles Monnet, peintre du Roi, gravé par Demarteau, graveur du Roi, rue de la Pelterie à la cloche, s.d. (42 planches).
La copie n'est pas littérale, l'étude des muscles est plus poussée chez Géricault, en particulier ceux du cou et du visage qui ne sont pas indiqués dans la planche 12, mais sont empruntés à la planche 8 (pour le cou) qui présente la tête seule dans la même position, et sans doute à la planche 7 (pour le visage) qui présente le visage de trois quarts à gauche.

EXPOSITIONS: *Géricault,* hôtel Jean Charpentier, Paris, 1924, nº 138 d.

BIBLIOGRAPHIE: M. Duval et A. Bical, *Anatomie...,* pl. VI.

Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)

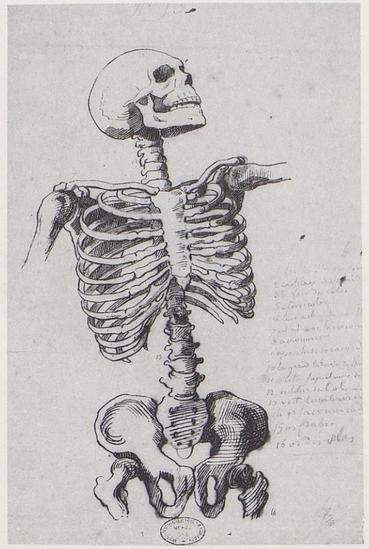
397
SQUELETTE DU TRONC, DU BASSIN ET DE LA TÊTE

Plume et lavis, h. 0,331; l. 0,23

Copie d'après la planche 13 de Monnet, *Etudes d'anatomie...* Les notes et les numérotations de la main de Géricault reprennent les indications de la planche copiée. L'artiste a seulement supprimé les articles et fait quelques abréviations.

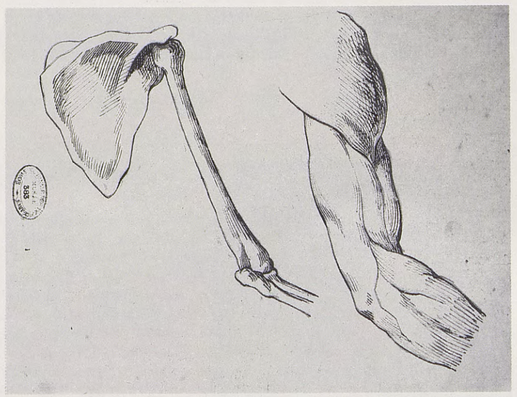
EXPOSITIONS: *Géricault,* hôtel Jean Charpentier, Paris, 1924, nº 138 b.

BIBLIOGRAPHIE: M. Duval et A. Bical, *Anatomie...,* pl. V.



Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)



398
SQUELETTE ET MUSCLES DE L'ÉPAULE ET DU BRAS

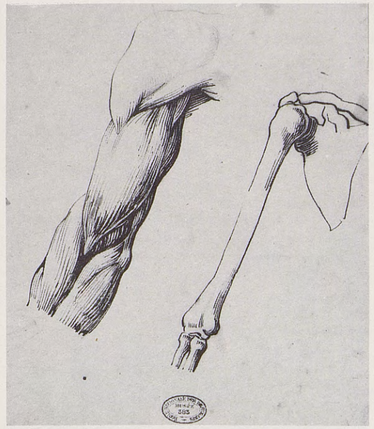
Plume, h. 0,200; l. 0,352

Copie d'après la planche 18 de Monnet, *Etudes d'anatomie...*

BIBLIOGRAPHIE: M. Duval et A. Bical, *Anatomie...,* pl. XI, C et D.

Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)



399
SQUELETTE ET MUSCLE DU BRAS

(le bras abaissé)

Plume et lavis, h. 0,287; l. 0,218

Copie d'après la planche 19 de Monnet, *Etudes d'anatomie...*

BIBLIOGRAPHIE: M. Duval et A. Bical, *Anatomie...,* pl. XII, C et D.

Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)

400
ÉTUDE DE SQUELETTE ET MUSCULATURE DU BRAS, LE BRAS LEVÉ PAR LA CONTRACTION DU DELTOÏDE

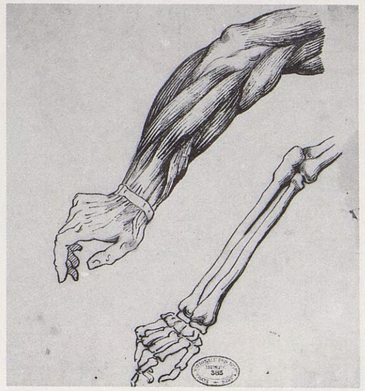
Plume, h. 0,209; l. 0,199

Copié d'après la planche 20 de Monnet, *Etudes d'anatomie...* Le numéro de la planche est porté au crayon sur la feuille et le copiste a reproduit la nomenclature et la numérotation des muscles et des os de la planche.

BIBLIOGRAPHIE: M. Duval et A. Bical, *Anatomie...,* pl. XII, A et B.

Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)



401
SQUELETTE ET MUSCLES DE L'AVANT-BRAS DROIT EN EXPIRATION

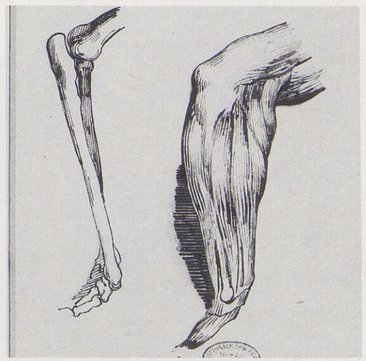
Plume, h. 0,218; l. 0,201

Copié d'après la planche 24, figure 1, de Monnet, *Etudes d'anatomie...*

BIBLIOGRAPHIE: M. Duval et A. Bical, *Anatomie...,* pl. XV, C et D.

Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)



402
OS ET MUSCLE DE L'AVANT-BRAS GAUCHE

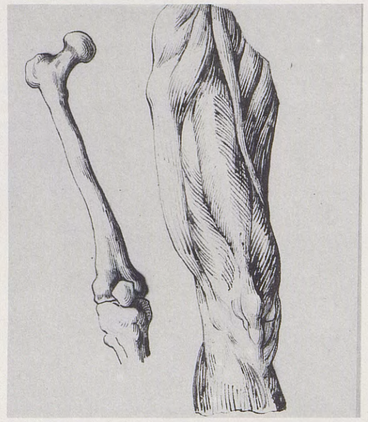
Plume, h. 0,199; l. 0,164

Copie d'après la figure 2, planche 24 de Monnet, *Etudes d'anatomie...*

BIBLIOGRAPHIE: M. Duval et A. Bical, *Anatomie...,* pl. XV, B et E.

Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)



403
FÉMUR AVANT. MUSCLE ANTÉRIEUR DE LA CUISSE

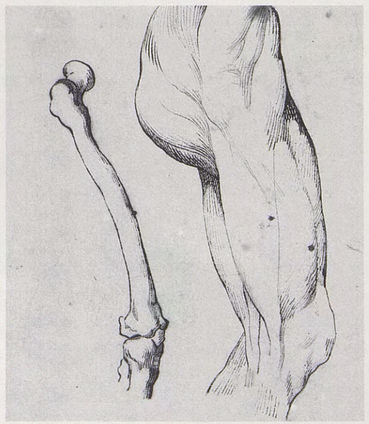
Plume, h. 0,254; l. 0,194

Copie d'après la planche 30 de Monnet, *Etudes d'anatomie...*

BIBLIOGRAPHIE: M. Duval et A. Bical, *Anatomie...,* pl. XXIV, C et D.

Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)



404
FÉMUR FACE ET EXTERNE ET MUSCULATURE DE LA CUISSE

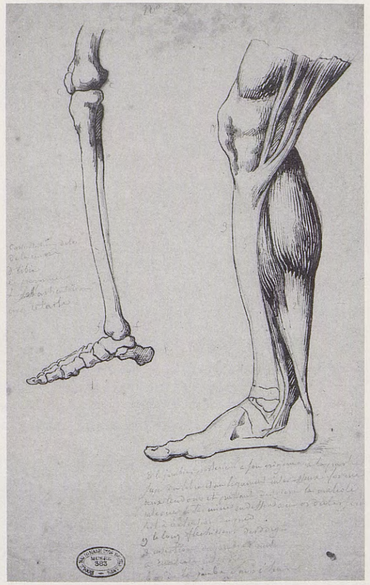
Plume, h. 0,252; l. 0,168

Copié sur la planche 31 de Monnet, *Etudes d'anatomie...*

BIBLIOGRAPHIE: M. Duval et A. Bical, *Anatomie...,* pl. XXIV, A et B.

Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)



405
SQUELETTE ET MUSCLES DE LA JAMBE

Plume, h. 0,323; l. 0,199

Copié sur la planche 37 de Monnet, *Traité d'anatomie...*

BIBLIOGRAPHIE: M. Duval et A. Bical, *Anatomie...,* pl. XXV, D et G.

Etude critique pp. 311, 312

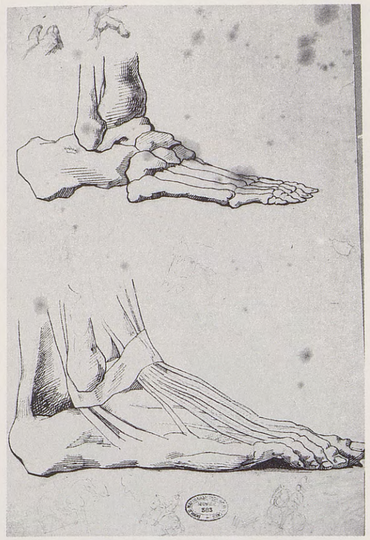
ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)

406
PIED, SQUELETTE ET TENDONS

Plume, h. 0,335; l. 0,223

Les pièces anatomiques sont copiées d'après la planche 39 de Monnet, *Etudes d'anatomie...*
En bas, quatre croquis à la mine de plomb: un cheval, un profil d'homme et deux cavaliers.

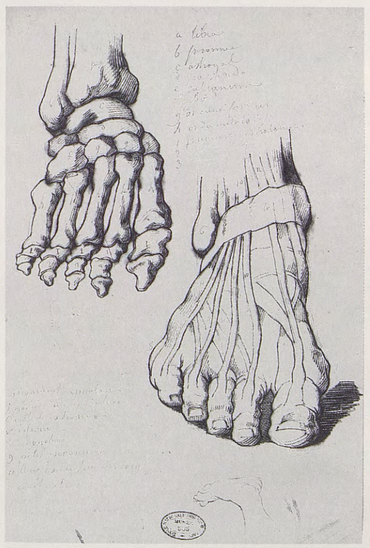
EXPOSITIONS: *Géricault,* hôtel Jean Charpentier, Paris, 1924, nº 138 c.



BIBLIOGRAPHIE: M. Duval et A. Bical, *Anatomie...,* pl. XXVI, C et D.

Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)



407
PIED. SQUELETTE ET TENDONS

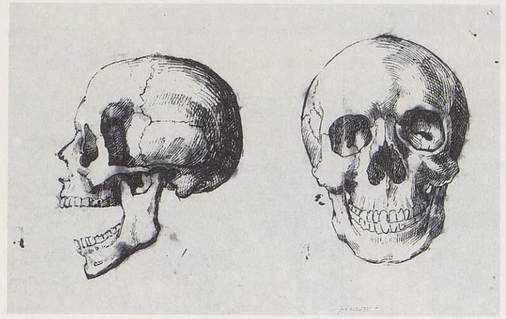
Plume, h. 0,327; l. 0,213

Copié d'après la planche 41 de Monnet, *Etudes d'anatomie...*
En bas, une jambe en perspective. Géricault a recopié la nomenclature et la numérotation de la planche.

BIBLIOGRAPHIE: M. Duval et A. Bical, *Anatomie...,* pl. XXVI, A et B.

Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)



408
DEUX CRÂNES

Plume, h. 0,180; l. 0,272

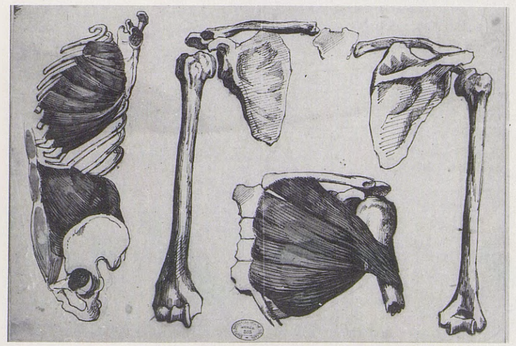
L'un est de face et l'autre de profil.
Copié d'après Giuseppe del Medico, *Anatomia per uso dei pittori e scultori,* Roma, 1811 ou Paris 1813, planche 3 en face de la page 14.

EXPOSITIONS: *Géricault,* hôtel Jean Charpentier, Paris, nº 138 a.

BIBLIOGRAPHIE: M. Duval et A. Bical, *Anatomie...,* pl. XXV, A et B.

Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)



409
ÉTUDE DU MUSCLE GRAND DENTELÉ. ÉTUDE DU MUSCLE GRAND PECTORAL

Plume et lavis, h. 0,407; l. 0,273

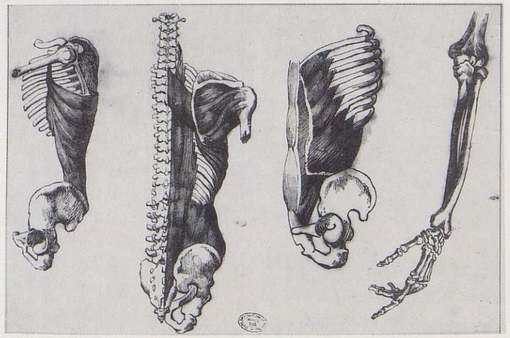
Copie d'après G. del Medico, *Anatomia...,* planche 7 en face de la page 22, figures 1 et 2; planche 19 en face de la page 48, figures 1 et 2.

EXPOSITIONS: *Géricault*, hôtel Jean Charpentier, Paris, nº 138 e.

BIBLIOGRAPHIE: M. Duval et A. Bical, *Anatomie...,* pl. XI, A et B, pl. XVIII, A et C.

Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)



410
SQUELETTE DE L'AVANT-BRAS DROIT. ÉTUDE DE SQUELETTE ET DE LA MUSCULATURE DU DOS. MUSCLE GRAND OBLIQUE ET L'ABDOMEN. MUSCLE GRAND DORSAL.

Plume et lavis de brun, h. 0,293; l. 0,446

Copie d'après G. del Medico, *Anatomia...,* planche 8 en face de la page 23, figure 2; planche 19 en face page 48, figure 3; planche 21 en face de la page 50, figures 1 et 2.

BIBLIOGRAPHIE: M. Duval et A. Bical, *Anatomie...,* pl. XV A, XVI B, XVIII B.

Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)

411
COLONNE VERTÉBRALE ET MUSCULATURE DU DOS

Plume et lavis, h. 0,370; l. 0,211

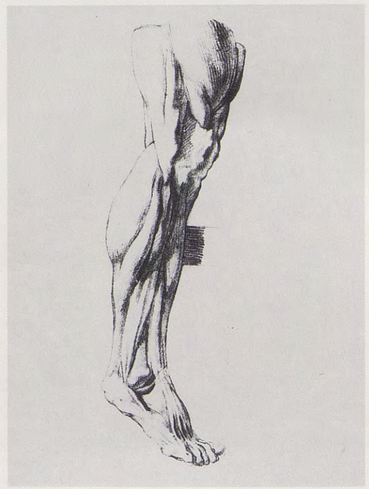
Copie d'après G. del Medico, *Anatomia...,* planche 20 en face de la page 49.

EXPOSITIONS: *Géricault,* hôtel Jean Charpentier, 1924, nº 138 f.

BIBLIOGRAPHIE: M. Duval et A. Bical, *Anatomie...,* pl. XVII A.

Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1009)



412
ÉTUDE D'UNE JAMBE D'HOMME ÉCORCHÉE

Pierre noire, h. 0,282; l. 0,20

C'est une jambe droite; elle est vue de profil à droite jusqu'à mi-cuisse. Près du tibia, l'artiste a fait un essai de hachures pour détacher la jambe sur fond sombre.

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Donné par celui-ci au Musée de Besançon en 1896. Doit être la répétition signalée par Clément (voir 413).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, nº 182 – *Géricault,* Charleroi, Palais des beaux-arts, 1962/1963, nº 42 – *Géricault,* Musée de Rouen, 1963, nº 46.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 169, nº 96 (Pl. 97).

Etude critique pp. 311, 312

MUSÉE DE BESANÇON (Inv. D 2113)

413
ÉTUDE MYOLOGIQUE DU PIED ET DE LA JAMBE DE L'HOMME

Pierre noire, h. 0,294; l. 0,207

Deux vues du pied gauche, l'une de face, l'autre de trois quarts avec les tendons très marqués, en bas horizontalement, étude myologique de la jambe, du genou à la cheville.

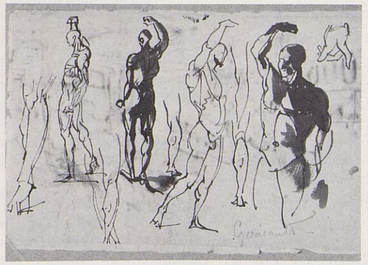
HISTORIQUE: Catalogué par Clément en 1867 sous le titre: «Jambes et pieds d'un guillotiné dans leur état de crispation à l'amphithéâtre après l'écorchement». Se trouvait alors chez Gigoux. Donné par celui-ci au Musée de Besançon en 1896. Clément signale une répétition dans la même collection, ce doit être 412, qui n'est pas à proprement parler une répétition.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 183 – *Géricault,* Charleroi, Palais des beaux-arts, 1962/1963, nº 41 – *Géricault,* Musée de Rouen, 1963, nº 45 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979/1980, nº 53.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, nº 119; 1868 et 1879, nº 137 – P. Gaudibert, *Géricault,* in *Europe,* octobre 1954, p. 94 – L. Eitner, Londres, 1972, pp. 169/170, nº 97, pl. 98 – L. Eitner, supplément, Paris, 1973, p. 468.

Etude critique pp. 311, 312

MUSÉE DE BESANÇON (Inv. D 2112)



414
ÉTUDES D'APRÈS L'ÉCORCHÉ DE HOUDON

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,140; l. 0,210
Signature apocryphe en bas à droite, *Géricault*

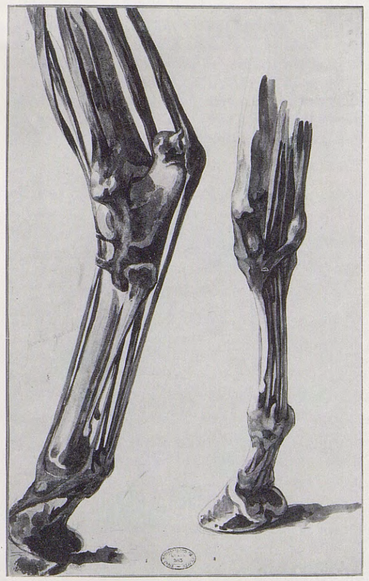
Auteur inconnu

Dix études d'après la célèbre sculpture, sous divers angles. Au-dessous, recouverts, des études de sabot, œil, jambe et croupe de cheval. Le recto sera catalogué dans un tome suivant.

EXPOSITIONS: *Dessins et sculptures de maîtres anciens et modernes,* de Bayser, Paris, 1979, nº 13 vº.

Etude critique p. 311

COLLECTION PARTICULÈRE



415
ÉTUDE MYOLOGIQUE DES MEMBRES ANTERIEUR ET POSTERIEUR GAUCHES DU CHEVAL

Lavis de brun et d'aquarelle, h. 0,44; l. 0,268

C'est une étude de tendons.
A droite, entre le bord de la feuille et le dessin, écrit de la main de Géricault: *jambe gauche*.
Cachet de l'Ecole nationale des beaux-arts.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément en 1867, 1868 et 1879 avec un ensemble de 15 autres dessins d'un autre artiste (416-431) comme appartenant à M. de Varenne. Entré à l'Ecole des beaux-arts par donation de celui-ci en 1883.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, nº 139 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 155. (Dans ces deux expositions, ce dessin est décrit incomplètement comme une «Jambe de l'arrière-main».

BIBLIOGRAPHIE: Clément, in *G.B.A.,* Oct. 1867, nº 164; C. Clément, Paris, 1868 et 1879, nº 180.

Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)

---

416 à 431
SEIZE DESSINS ANATOMIQUES DE CHEVAL

Pierre noire et sanguine

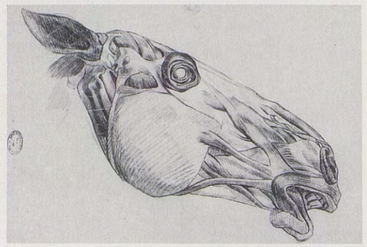
Auteur inconnu

HISTORIQUE: Ce groupe fait partie d'un ensemble de dix-huit dessins d'anatomie de cheval mentionné par Clément comme appartenant à M. de Varenne et dont il reste seize à l'Ecole des beaux-arts, légués par celui-ci en 1883, plus le nº 415 qui est de la main de Géricault.

BIBLIOGRAPHIE: Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, nº 164; 1868 et 1879, nº 180, et p. 118, note 2 – E. Muntz, *Le Musée de l'Ecole des beaux-arts,* in *G.B.A.,* janvier 1891, p. 52 – Thieme et Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler,* XIII, Leipzig, 1920, p. 460 – P. Pizon, *Les dessins d'anatomie de Géricault,* in *La Presse médicale,* 25 décembre 1954, p. 1855 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 38 – P. Vallery-Radot, *L'anatomie et la psychiatrie dans la vie et l'œuvre de Géricault,* in *La Revue médicale,* 5 avril 1958, p. 613 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 40 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 470.

Etude critique pp. 311, 312

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)



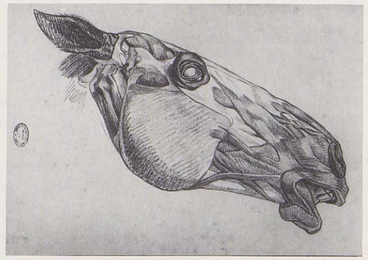
416
ÉTUDE MYOLOGIQUE DE LA TÊTE

Pierre noire et sanguine, h. 0,291; l. 0,426
Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Auteur inconnu

Elle est vue de profil à droite.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)



417
ÉTUDE MYOLOGIQUE DE LA TÊTE

Pierre noire et sanguine, h. 0,288; l. 0,428
Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Auteur inconnu

Elle est vue de profil. Copiée sur 416.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)

418
ÉTUDE MYOLOGIQUE DE L'ANTÉRIEUR GAUCHE EN FLEXION

Pierre noire et sanguine, h. 0,395; l. 0,275
Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Auteur inconnu

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)

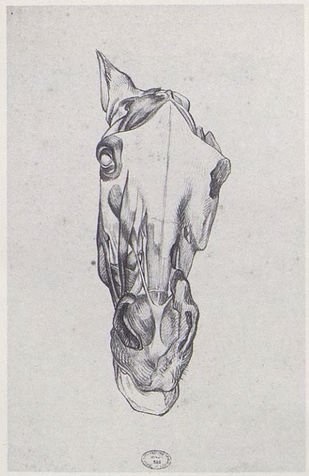
419
ÉTUDE MYOLOGIQUE DE L'ENCOLURE

Pierre noire et sanguine, h. 0,297; l. 0,444

Auteur inconnu

Vue de profil à gauche. Sur tout le tour de la feuille 20, annotations à l'encre donnant la nomenclature des muscles numérotés sur le dessin.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)



420
ÉTUDE OSTÉOLOGIQUE DU CRÂNE, LA PARTIE GAUCHE REVÊTUE DE MUSCLES

Pierre noire et sanguine, h. 0,430; l. 0,290

Auteur inconnu

Elle est vue de face.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)

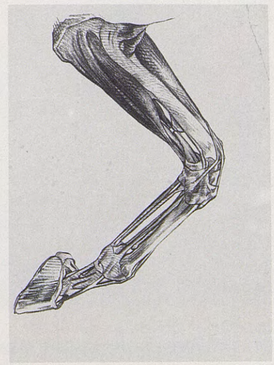
421
ÉTUDE MYOLOGIQUE DE L'ÉPAULE ET DU MEMBRE ANTÉRIEUR GAUCHE EN FLEXION

Pierre noire et sanguine, h. 0,279; l. 0,446
Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Auteur inconnu

Vue de profil.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)



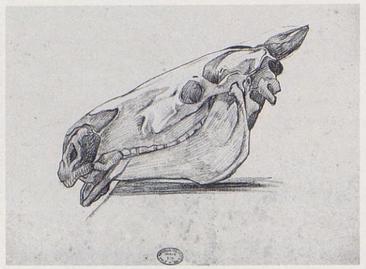
422
ÉTUDE MYOLOGIQUE D'UN ANTÉRIEUR EN FLEXION

Pierre noire et sanguine, h. 0,400; l. 0,267
Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Auteur inconnu

Vue de profil.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)



423
ÉTUDE OSTÉOLOGIQUE DU CRÂNE EN PARTIE REVÊTU DE MUSCLES

Pierre noire et sanguine, h. 0,281; l. 0,406
Au centre, cachet de l'Ecole des beaux-arts

Auteur inconnu

Vu de profil à gauche.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)

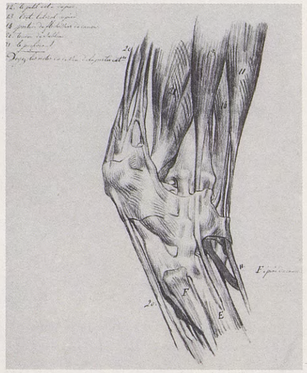
424
ÉTUDE MYOLOGIQUE DES MEMBRES

Pierre noire et sanguine, h. 0,446; l. 0,298
Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Auteur inconnu

Occupant en diagonale toute la hauteur de la feuille, un postérieur droit en extension, en bas répétition du sabot, en haut un postérieur en flexion. Inscriptions à l'encre donnant la nomenclature des muscles et renvoyant aux numéros du dessin.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)



425
ÉTUDE MYOLOGIQUE DE L'ARTICULATION D'UN MEMBRE POSTÉRIEUR EN FLEXION

Pierre noire et sanguine, h. 0,294; l. 0,423

Auteur inconnu

Extenseurs et fléchisseurs du canon et des phalanges. Inscriptions à l'encre donnant la nomenclature des muscles et renvoyant aux numéros du dessin.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)

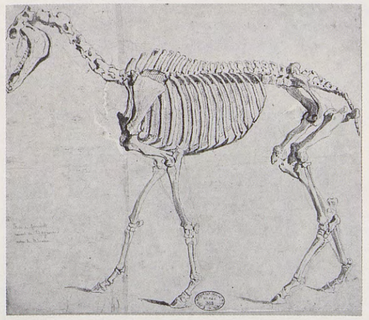
426
ÉTUDE MYOLOGIQUE D'UN MEMBRE POSTÉRIEUR ET DE LA CROUPE

Pierre noire et sanguine, h. 0,441; l. 0,300
Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Auteur inconnu

De chaque côté: inscriptions renvoyant aux numéros du dessin.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)

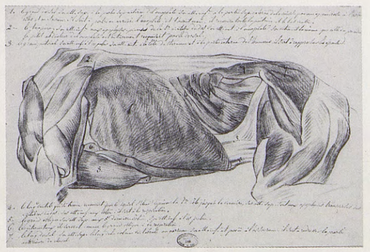


427
SQUELETTE DE CHEVAL

Auteur inconnu

Plume et lavis de brun, h. 0,272; l. 0,317
A gauche, inscription au crayon: «Etude de Géricault venant de Daguerre, l'auteur du Diorama».
Au centre, cachet de l'Ecole des beaux-arts
Il est de profil, côté montoir.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)



428
ÉTUDE MYOLOGIQUE DE L'ÉPAULE, DU DORSAL, DE L'ABDOMEN ET DE LA CROUPE

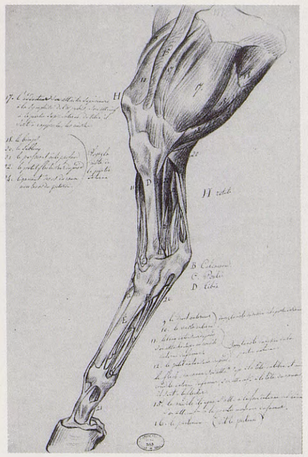
Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Auteur inconnu

Pierre noire et sanguine, h. 0,294; l. 0,448

Vue de profil côté montoir. Inscriptions à l'encre: légendes renvoyant aux numéros du dessin.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)



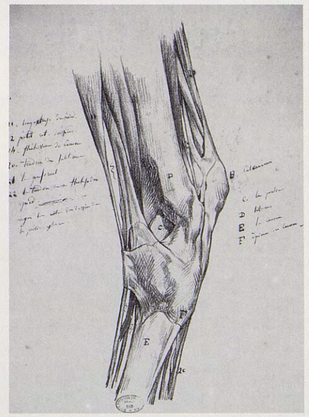
429
ÉTUDE MYOLOGIQUE D'UN MEMBRE POSTERIEUR

Pierre noire et sanguine, h. 0,443; l. 0,289
Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Auteur inconnu

C'est le postérieur gauche. Nombreuses inscriptions à l'encre donnant la nomenclature des muscles et renvoyant aux numéros du dessin.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)



430
ÉTUDE MYOLOGIQUE D'UN MEMBRE ANTÉRIEUR AU NIVEAU DE L'ARTICULATION

Pierre noire et sanguine, h. 0,393; l. 0,286

Auteur inconnu

Elle est faite en flexion. Annotations à l'encre renvoyant aux numéros du dessin.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)

431
ÉTUDE MYOLOGIQUE D'UN MEMBRE ANTÉRIEUR DE FACE

Pierre noire et sanguine, h. 0,443; l. 0,291
Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Auteur inconnu

C'est l'antérieur gauche vu de face, il est en extension. Inscriptions à l'encre donnant la nomenclature des muscles et renvoyant aux numéros du dessin.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1008)

432
ÉTUDE OSTÉOLOGIQUE DU CHEVAL

Mine de plomb, h. 0,140; l. 0,214
Cachet de la collection Léon Bonnat

Auteur inconnu

Sont montrés deux fois, l'articulation du fémur, du tibia et de la rotule et un détail de la rotule et du tibia. Ces pièces sont numérotées au crayon. Verso: cf. 433.

HISTORIQUE: Entré dans la collection Léon Bonnat à une date indéterminée. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bayonne, 1964, nº 98.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Supplément,* 1973, p. 462, nº 22.

Etude critique pp. 311, 312

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 789)

433
GRADÉ DE CAVALERIE DONNANT UN ORDRE

Mine de plomb, h. 0,214; l. 0,140

Auteur inconnu

Il est vu côté montoir, conduisant son cheval au pas. Il se retourne et brandit une épée. Recto: cf. 432.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

Etude critique pp. 311, 312

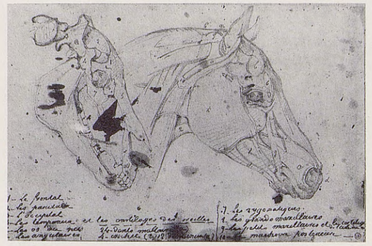
MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 789)

434
ÉTUDES OSTÉOLOGIQUE ET MYOLOGIQUE DE LA TÊTE D'UN CHEVAL

Mine de plomb, h. 0,143; l. 0,214
Cachet de la collection Léon Bonnat

Auteur inconnu

Ces deux têtes sont vues de profil à droite; elles portent des numéros au crayon qui renvoient à la légende. Verso: cf. 435.

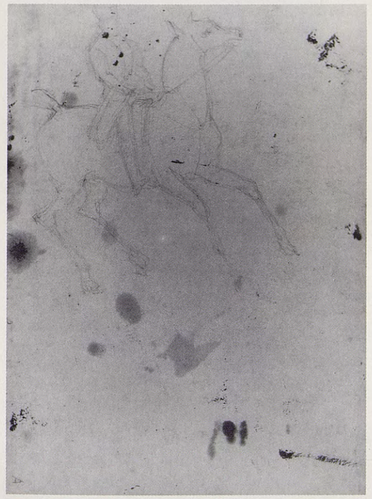


HISTORIQUE: Entré dans la collection Léon Bonnat à une époque indéterminée. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bayonne, 1964, nº 97.

Etude critique pp. 311, 312

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 788)



435
CAVALIER AU GALOP

Mine de plomb, h. 0,214; l. 0,143

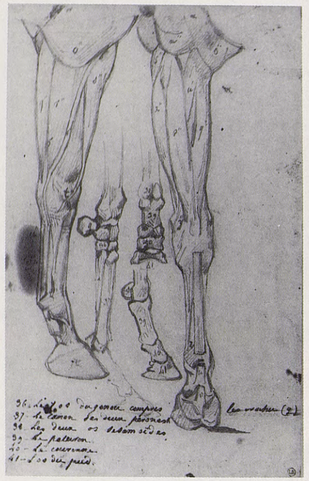
Auteur inconnu

Dans l'angle supérieur gauche de la page, il est vu côté hors montoir, par le poitrail, légèrement de trois quarts, galopant. Il porte jaquette, pantalons et haut-de-forme. En bas, la lettre A. Recto: cf. 434.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

Etude critique pp. 311, 312

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 788)



436
ÉTUDES OSTÉOLOGIQUE ET MYOLOGIQUE DU CHEVAL

Mine de plomb, h. 0,216; l. 0,142
Cachet de la collection Léon Bonnat

Auteur inconnu

Un antérieur en écorché dans deux positions différentes et, entre les deux, études ostéologiques partielles du même. Les dessins sont cotés au crayon et les numéros renvoient à la légende écrite à la plume. Verso: cf. 438.

HISTORIQUE: Entré dans la collection Léon Bonnat à une époque indéterminée. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bayonne, 1964, nº 100.

Etude critique pp. 311, 312

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 791)

437
ÉTUDES OSTÉOLOGIQUE ET MYOLOGIQUE DU CHEVAL

Mine de plomb, h. 0,216; l. 0,143
Cachet de la collection Léon Bonnat

Auteur inconnu

Antérieur droit d'un cheval en écorché, une étude de fémur et de tibia, l'articulation du genou, un paturon et un pied, les vertèbres cervicales indiquées par l'inscription: *les sept vertèbres cervicales et le tégument,* en bas une articulation du genou. Transversalement, un canon d'un pied de cheval. Les dessins sont numérotés au crayon ou à l'encre (parfois au crayon repassé à l'encre) et les numéros renvoient à la légende à la plume. Verso: cf. 439.

HISTORIQUE: Entré dans la collection Bonnat à une époque indéterminée. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bayonne, 1964, nº 101.

Etude critique pp. 311, 312

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 792)

438
PAYSAGE

Mine de plomb, h. 0,216; l. 0,142

Auteur inconnu

Peu lisible. On distingue des maisons. Recto: cf. 436.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

Etude critique pp. 311, 312

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 791)

439
PAYSAGE

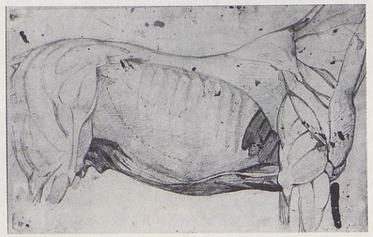
Mine de plomb.

Auteur inconnu

Peu lisible. On distingue une maison. Recto: cf. 437.

Etude critique pp. 311, 312

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 792)



440
ÉCORCHÉ DU CORPS D'UN CHEVAL

Mine de plomb avec lavis de carmin, h. 0,174; l. 0,277
En bas à gauche, cachet de la collection Léon Bonnat

Auteur inconnu

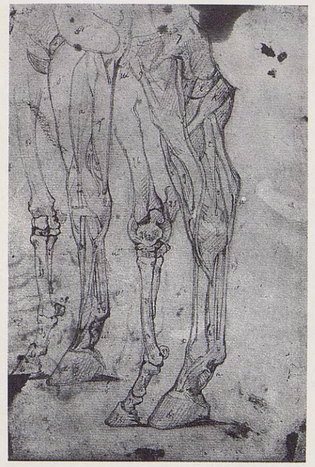
Il est vu de profil à droite.

HISTORIQUE: Entré dans la collection Léon Bonnat, à une époque indéterminée. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bayonne, 1964, nº 99.

Etude critique pp. 311, 312

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 790)



441
ÉTUDES OSTÉOLOGIQUE ET MYOLOGIQUE DES MEMBRES DU CHEVAL

Mine de plomb, h. 0,228; l. 0,150
Cachet de la collection Léon Bonnat

Auteur inconnu

Un membre antérieur et un membre postérieur en squelette et en écorché. Des numéros sont portés à l'encre dans les anatomies.

HISTORIQUE: Entré dans la collection Léon Bonnat, à une époque indéterminée. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bayonne, 1964, nº 102.

Etude critique pp. 311, 312

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 793)

442-446
ETUDES ANATOMIQUES DU CHEVAL

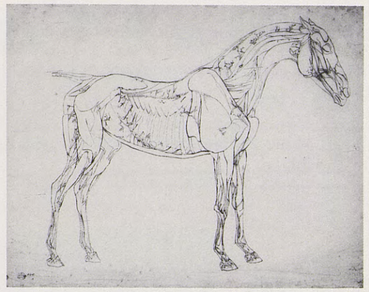
Copies d'après Stubbs

L'ouvrage copié est de George Stubbs: *Engraving for the Anatomy of the Horse,* Londres, 1766. Ces planches ont été récemment reproduites dans Terence Doherty, *The Anatomical Works of George Stubbs,* Londres, 1974.

HISTORIQUE: Catalogués par Clément dès 1867 comme appartenant à Jean Gigoux. Légués par celui-ci au musée de Besançon en 1896.

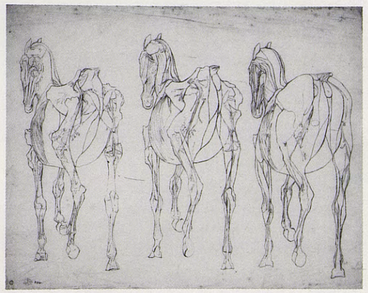
BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in G.B.A., octobre 1867, nº 21; C. Clément, Paris, 1868 et 1879, nº 22 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 462, nº 22.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (Inv. 2141-2145)



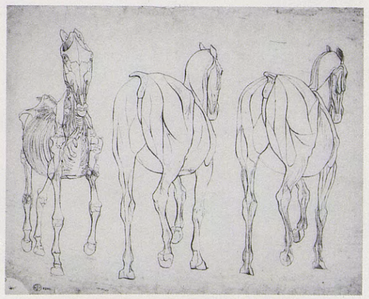
442
Etudes ostéologique et myologique de profil côté hors montoir. D'après la pl. III, p. 96.
Plume, h. 0,38; l. 0,50

Auteur inconnu



443
Trois études ostéologiques et myologiques par la croupe. A gauche, copie inversée d'après la pl. XV (à gauche), p. 110.
Au centre, copie inversée d'après la pl. XIV (à gauche), p. 109.
A droite, copie inversée d'après la pl. XIII, p. 108.
Plume, h. 0,385; l. 0,49

Auteur inconnu

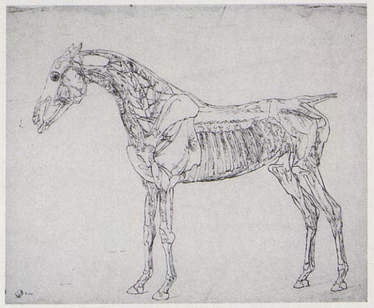


444
Une étude ostéologique par le poitrail et deux études myologiques par la croupe.

A gauche, d'après la pl. X (à gauche), p. 105.
Au centre, d'après la pl. XI (au centre), p. 106.
A droite, d'après la pl. XII, p. 107.
Plume, h. 0,385; l. 0,51

Auteur inconnu

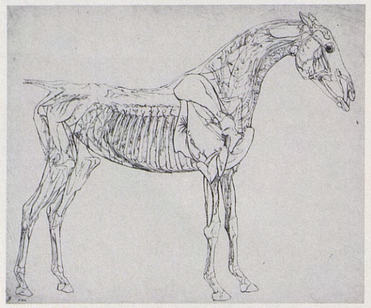
EXPOSITIONS: *Autour de David et Delacroix, Dessins français du XIXe siècle,* Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, 1982/1983, n° 91 (ill.).



445

Etude ostéologique avec système circulatoire de profil, côté montoir. Copie inversée d'après la pl. IV, p. 98.
Plume, h. 0,38; l. 0,496

Auteur inconnu



446
Etude ostéologique avec système circulatoire de profil, côté hors montoir. Copie d'après la pl. IV, p. 98.
Plume, h. 0,365; l. 0,465

Auteur inconnu

447
ÉTUDES ANATOMIQUES DE CHEVAL

(D'après Géricault?)

Mine de plomb, h. 0,225; l. 0,365

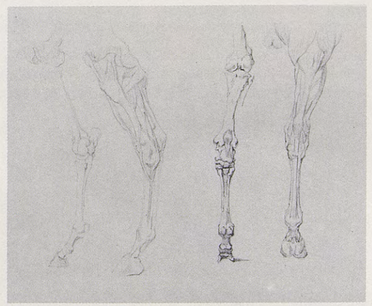
Auteur inconnu

Quatre études, trois myologiques et une ostéopatique de postétieur gauche vues de profil.

HISTORIQUE: Vente Mahérault, 27-29 mai 1880, n° 74; vente Dollfus, 2-4 mars 1912, n° 56.

Etude critique p. 313

COLLECTION PARTICULIÈRE



448
ÉTUDES ANATOMIQUES DE CHEVAL

D'après Géricault

Mine de plomb, h. 0,239; l. 0,370

Auteur inconnu

Etudes de jambes. De gauche à droite, une étude ostéopatique de postérieur gauche, une étude myologique de postérieur gauche, une étude ostéopatique d'antérieur droit et une étude myologique d'antérieur droit.

HISTORIQUE: Vente Mahérault, 27-29 mai 1880, n° 74; vente Dollfus, 2-4 mars 1912, n° 56.

Etude critique p. 313

COLLECTION PARTICULIÈRE

449
ÉTUDES DE CHEVAL

D'après Géricault

Mine de plomb sur papier calque, h. 0,180; l. 0,220

Auteur inconnu

A gauche, avant-bras, genou et canon d'un antérieur gauche; à droite, un poitrail.

HISTORIQUE: Vente Mahérault, 27-29 mai 1880, n° 74; vente Dollfus, 2-4 mars 1912, n° 56.

Etude critique p. 313

COLLECTION PARTICULIÈRE

450
ÉTUDES DE CHEVAUX

D'après Géricault

Mine de plomb sur papier calque, h. 0,237; l. 0,280

Auteur inconnu

Quatre études de jambes.

HISTORIQUE: Vente Mahérault, 27-29 mai 1880, n° 74; vente Dollfus, 2-4 mars 1912, n° 56.

Etude critique p. 313

COLLECTION PARTICULIÈRE

451
ÉTUDES DE CHEVAL

D'après Géricault

Mine de plomb sur papier calque, h. 0,190; l. 0,224

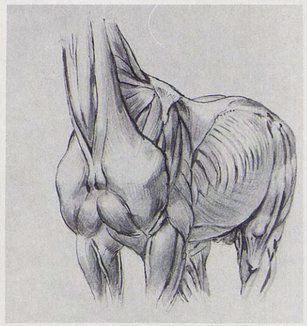
Auteur inconnu

Une étude d'antérieur droit replié, vu de profil; en dessous, une étude d'antérieur gauche replié.

HISTORIQUE: Vente Mahérault, 27-29 mai 1880, n° 74; vente Dollfus, 2-4 mars 1912, n° 56.

Etude critique p. 313

COLLECTION PARTICULIÈRE



452
ÉCORCHÉ D'UN CHEVAL

Plume et lavis de gris et de brun, h. 0,235; l. 0,180

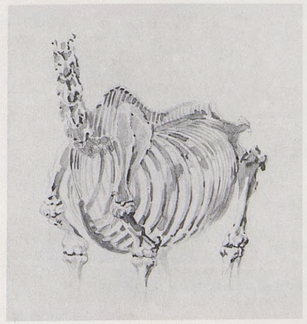
Auteur inconnu

Etude myologique partielle (sans tête et jambes incomplètes), vue de trois quarts par le poitrail.

HISTORIQUE: Vente Mahérault, 27-29 mai 1880, nº 74; vente Dollfus, 2-4 mars 1912, nº 56.

Etude critique p. 313

COLLECTION PARTICULIÈRE



453
SQUELETTE D'UN CHEVAL

D'après Géricault

Mine de plomb et lavis de brun, h. 0,239; l. 0,180

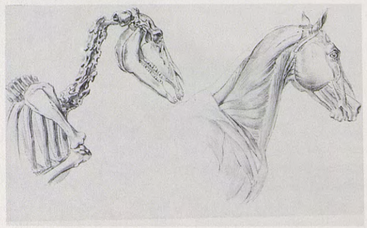
Auteur inconnu

Vu de trois quarts par le poitrail, incomplet de la tête et d'une partie des jambes.

HISTORIQUE: Vente Mahérault, 27-29 mai 1880, nº 74; vente Dollfus, 2-4 mars 1912, nº 56.

Etude critique p. 313

COLLECTION PARTICULIÈRE



454
ÉTUDES ANATOMIQUES DE CHEVAL

D'après Géricault

Plume et lavis de brun, h. 0,284; l. 0,361

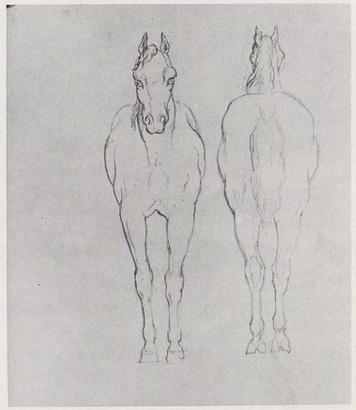
Auteur inconnu

Etudes ostéopatique et myologique d'une encolure, vue de profil, à droite.

HISTORIQUE: Vente Mahérault, 27-29 mai 1880, nº 74; vente Dollfus, 2-4 mars 1912, nº 56.

Etude critique p. 313

COLLECTION PARTICULIÈRE



455
ÉTUDES DE CHEVAL

D'après Géricault?

Mine de plomb, h. 0,238; l. 0,181

Auteur inconnu

Deux dessins en position frontale, l'un de face, l'autre vu de croupe.

HISTORIQUE: Vente Mahérault, 27-29 mai 1880, nº 74; vente Dollfus, 2-4 mars 1912, nº 56.

Etude critique p. 313

COLLECTION PARTICULIÈRE

456
SAMSON

Samson nu, ébranlant les colonnes du temple des Philistins.

HISTORIQUE: Dessin connu par un calque d'Alexandre Colin. Crayon noir, plume, lavis de brun et rehauts de gouache blanche, sur une même feuille avec 457, h. 0,114; l. 0,289. Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8/9 février 1876, partie du nº 30. (Collection particulière).

Etude critique p. 315

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

457
ANNONCIATION

L'ange debout est à droite levant la main à droite, à gauche la Vierge, soumise, à genoux.

HISTORIQUE: Dessin connu par un calque d'Alexandre Colin. Crayon noir, plume, lavis de brun et rehauts de gouache blanche, sur une même feuille avec 456, h. 0,114; l. 0,289. Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8/9 février 1876, partie du nº 30. (Collection particulière).

Etude critique p. 315

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

458
DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS

Le prophète, de face, apaise les bêtes rugissantes. A côté de lui, une figure à genoux.

HISTORIQUE: Dessin connu par un calque d'Alexandre Colin. Crayon noir, plume, lavis de brun et rehauts de gouache blanche. (h. 0,126; l. 0,117). Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8/9 février 1876, partie du nº 30. (Collection particulière).

Etude critique p. 315

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

459
JÉSUS APAISANT LES FLOTS

Le Christ est vu de dos; au fond, une barque prête à sombrer.

HISTORIQUE: Dessin connu par un calque d'Alexandre Colin. Crayon noir, h. 0,127; l. 0,99. Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8/9 février 1876, partie du n° 30. (Collection privée).
Le dessin original est peut-être celui qui a été exposé à la Galerie Gobin, Paris, 1935 sous le n° 5: «Jésus apaisant les flots. Crayon rehaussé de blanc.» Collection Lipschitz.

Etude critique p. 315

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

460
ACHILLE PARTANT VENGER LA MORT DE PATROCLE

Aquarelle et gouache, h. 0,126; l. 0,212
Cachet de la collection Léon Bonnat

A gauche, le corps de Patrocle, pleuré par femmes et soldats, est placé sous une tente. A droite, Achille s'élance vers son char à deux chevaux pour tirer vengeance de cette mort. Verso: cf. 394.

HISTORIQUE: Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 13.

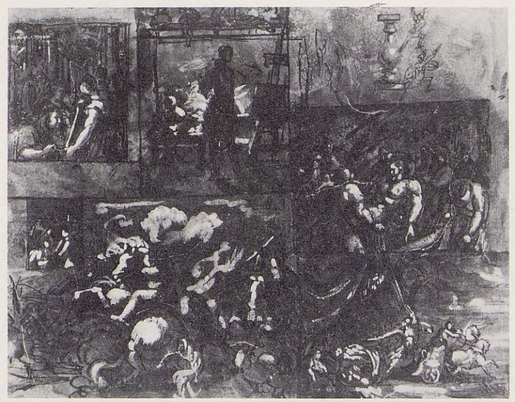
Etude critique p. 315

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 714 r°)

461
SUJETS DIVERS

Lavis de brun et gouache sur papier brun, h. 0,269; l. 0,207

Six sujets, délimités pour simuler chacun un tableau, se trouvent sur cette feuille. En haut à gauche, au bout d'une galerie monumentale, cinq amateurs dont l'un au premier plan se penche pour regarder une peinture qui lui est présentée, examinent des tableaux; plus à droite, un atelier; un homme vu en silhouette et debout examine un tableau posé sur un chevalet, derrière lui un autre personnage assis à une table; au-dessus de cette scène, deux personnages assis sur une corniche. Dans l'angle droit, un balustre et deux guerriers grecs brandissant une épée (sans doute Achille).
Au registre inférieur, dans un petit cadre empiètant sur le cadre plus grand situé au-dessous, reprise en réduction du sujet des amateurs situé



au-dessus. Dans l'angle inférieur gauche occupant un quart de la feuille, composition assez confuse: un cavalier vu de trois quarts, par la croupe, côté montoir, fait cabrer son cheval; derrière lui, un autre cavalier. A droite, tout à fait en bas: sous la tente d'Achille, on voit le cadavre de Patrocle avec un personnage à gauche; Achille, brandissant son épée, fait serment sur le cadavre de Patrocle de le venger; il a déjà un pied dans son bige que fait démarrer un cocher; nuages dans le ciel.
Au-dessus, plusieurs hommes transportent un homme nu, sans doute le cadavre de Patrocle.

HISTORIQUE: Il s'agit peut-être du dessin passé à la vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16/17 décembre 1869, n° 205: «Plusieurs études. Achille partant venger la mort de Patrocle, etc. Aquarelle vernie.» Adjugé 101 francs à Meyer, puis collection du duc de Trévise.

Etude critique p. 315

COLLECTION PARTICULIÈRE

462
ACHILLE PARTANT VENGER LA MORT DE PATROCLE

Plume, lavis d'encre de Chine et frottis de sanguine, h. 0,128; l. 0,212
Cachet de la collection Léon Bonnat

Même composition que 460, inversée. Au-dessus du char d'Achille, on aperçoit Minerve dans les airs. Verso: cf. 463.

HISTORIQUE: Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 14.

Etude critique p. 315

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 715 r°)

463
ÉTUDE DE CIEL

Mine de plomb et lavis de brun, h. 0,212; l. 0,128

Des bandes sombres dans un ciel dominent un terrain en pente, planté d'arbres. Recto: cf. 462.

HISTORIQUE: Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

Etude critique p. 315

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (NI 715 v°)

464
LE PASSAGE DE LA MER ROUGE

Lavis de brun et rehauts de gouache sur papier brun, h. 0,285; l. 0,212

Sur la rive dont le bord est marqué par un arbre, un cavalier s'apprête à se jeter dans la mer Rouge qui déjà engloutit l'armée de Pharaon. La scène se passe la nuit, au clair de lune.

HISTORIQUE: Anciennement collection duc de Trévise, Paris.

Etude critique p. 315

COLLECTION PARTICULIÈRE

465A
465B
LE MASSACRE DES INNOCENTS ET SCÈNE DRAMATIQUE

Mine de plomb sur papier bistre (deux feuilles assemblées), h. 0,600; l. 0,463

Annoté en haut de côté: 17 27 20 gardien 4 d'huile 3 papiers 3 crayons[?]
Cachet du Musée d'Orléans

En haut à gauche, une scène encadrée du massacre des Innocents; un soldat poursuivant une femme, deux personnages fuyant, un soldat voulant enlever un enfant à sa mère tombée à terre. Encadrée, une scène de martyre, qui est peut-être un souvenir du *Saint Pierre martyr* de Titien (cf. 297). Au-dessous, une autre composition pour le *Massacre des Innocents,* un autre croquis de la même scène de martyre, avec reprise du visage du saint et les angelots amenant la palme en haut à droite. Encadrée, une scène avec deux personnages et une figure féminine. Plusieurs études de personnages pour une Annonciation (?).

Sur l'autre moitié de la feuille, en sens inverse; à gauche, trois croquis d'un homme nu maintenu par plusieurs hommes qui lui attachent les membres. Peut-être un martyre de saint Laurent (?). L'artiste a essayé la composition avec le corps nu tourné vers la droite, puis vers la gauche, au-dessous. Reprise du corps nu, la tête barbue, avec le détail du soldat attachant le poignet droit. En haut, au centre de la feuille, femme dont le bas du corps est drapé, mais sans tête, en plus petit étude de corps féminin, le bras droit levé, reprise du buste et de la jambe droite. Etude de tête. Sur la droite, un homme nu est maîtrisé par deux hommes. Un personnage drapé à genoux implorant. En dessous, un homme nu à terre tendant le bras pour se défendre; le même, dans l'autre sens, près d'un personnage penché sur lui. Recto: cf. 114.

HISTORIQUE: Legs Léon Cogniet au Musée d'Orléans (1892)

Etude critique p. 316

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ORLÉANS (Inv. 740 G v°).

466
ÉTUDES DIVERSES DE SAINTS

Plume, h. 0,248; l. 0,177

Douze études de personnages nus, presque tous encadrés d'un trait de plume. En haut, deux études de saint Sébastien, et deux saint Michel (les ailes ne sont pas figurées). Au-dessous, un saint Sébastien, une sainte Marie-Madeleine, et deux fois saint Michel, armé d'une lance et pourvu de ses ailes. En bas, quatre études de l'archange foulant Lucifer à ses pieds.

HISTORIQUE: A appartenu à la collection Christopher Powney, Londres.

Etude critique p. 316

COLLECTION PARTICULIÈRE

467
ÉTUDES DIVERSES DE PERSONNAGES RELIGIEUX

Plume, h. 0,237; l. 0,148

En haut, encadrée, une sainte Marie-Madeleine en prière, un personnage ailé brandissant une lance, aux seins féminins, et un homme debout, les mains attachées dans le dos recouvrant l'esquisse d'un autre corps aux jambes plus écartées. Au-dessous, deux études pour un saint Sébastien: à gauche, il est attaché près d'une armure et d'un casque posé à terre; à droite, le croquis est encadré.

HISTORIQUE: Apparaît à l'exposition Powney en 1968, à Londres.

EXPOSITIONS: *Early drawings,* Powney, Londres, 1968, n° 48.

Etude critique p. 316

COLLECTION PARTICULIÈRE

467A
LA MADELEINE REPENTANTE

Le Brun

Huile sur toile

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (Inv. 2890)

468
SAINT SÉBASTIEN SOIGNÉ PAR LES ANGES

Plume et encre brune, h. 0,099; l. 0,149
Marque de la collection non identifiée Lugt 841 et cachet de la collection Chennevières

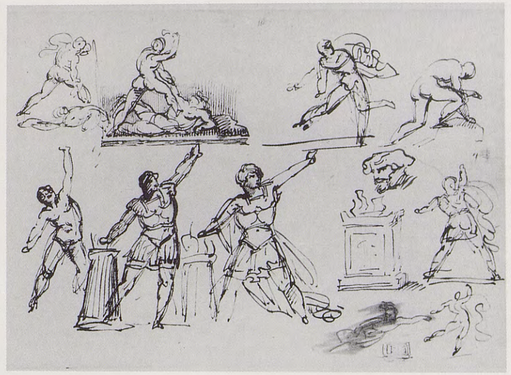
Un homme nu, mains nouées derrière le dos, est entouré par quatre anges affligés le secourant.

HISTORIQUE: Indiqué par P. de Chennevières dans son article comme ayant appartenu à la collection de Diaz le fils. Collection Chennevières. Est peut-être l'un des dessins du lot n° 626 de la vente après décès Chennevières, Drouot, Paris, 4-7 avril 1900.

BIBLIOGRAPHIE: P. de Chennevières, *Une collection de dessins d'artistes français, X,* in *L'Artiste,* septembre 1895, p. 172.

Etude critique p. 316

COLLECTION PARTICULIÈRE



469
MUCIUS SCAEVOLA

Plume, h. 0,185; l. 0,260

En haut à gauche, Mucius Scaevola tentant de tuer Porsenna. En dessous, plusieurs études de Mucius Scaevola, nu ou en costume romain plongeant sa main droite dans le brasier allumé sur un autel. A droite, une tête d'homme de profil, en haut, deux scènes de lutte et, en bas, deux autres personnages nus dans une action violente.

HISTORIQUE: Apparaît en 1968 à l'exposition Powney à Londres.

EXPOSITIONS: *Early drawings,* Powney, Londres, 1968, n° 45.

Etude critique p. 316

COLLECTION PARTICULIÈRE

470
FEUILLE DE CROQUIS DIVERS

Plume, h. 0,221; l. 0,219
Annoté en bas à droite, sur le montage: Géricault.

Etudes de jambes d'hommes, de profil et de dos, profil d'Hercule coiffé de la léonté, tête de Bacchus couronné de pampres, deux profils d'homme, l'un barbu; jambe de face et de profil; buste d'homme tendant le bras droit; jeune homme nu assis de profil, la tête vue de face.

Dans l'autre sens, deux têtes de chevaux; trois profils d'homme moustachu; une croupe de cheval cabré; un homme vêtu à l'orientale, vu de dos; une jambe vue de dos.

HISTORIQUE: Acquis en 1929 par le Smith College Museum of Art.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 31.

Etude critique p. 316

SMITH COLLEGE MUSEUM OF ART, NORTHAMPTON (Acc. nº 1929:11-1)

471
CAVALIERS ANTIQUES DANS UN PAYSAGE CLASSIQUE

Mine de plomb et plume, h. 0,168; l. 0,240
Cachets de la collection Jean Gigoux et du Musée de Besançon

Auteur inconnu

Venant de la droite après le tournant d'une route, des cavaliers, vus côté montoir, dont certains sont nus et dont l'un porte un casque antique, sont accueillis à l'orée d'une clairière par un guerrier portant casque et épée. Entre eux, un cadavre nu. Au premier plan, une mare. Fond de paysage accidenté avec quelques fabriques antiques.

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Légué par celui-ci au Musée de Besançon en 1896.

Etude critique p. 316

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2111)

472
COMBAT DE GLADIATEURS

Mine de plomb, plume et lavis, h. 0,225; l. 0,345

Trois gladiateurs nus, épouvantés, tournés vers la droite, dont l'un à peine visible dans l'ombre, se protégeant de leur bras droit levé. Un quatrième est tombé à terre, et gît sur le côté.

HISTORIQUE: Collection Maurice Gobin, Paris.

EXPOSITIONS: *Le cabinet de l'amateur,* Orangerie, Paris, 1956, nº 113.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s.d. [1958], nº 10, (ill.).

Etude critique p. 316

COLLECTION PARTICULIÈRE

473
ÉTUDE DE FEMME VÊTUE À L'ANTIQUE

Plume, lavis de bistre et mine de plomb, h. 0,192; l. 0,120

Assise sur un rocher, tournée vers la droite, appuyée contre un arbre. Le corps est vu de face, le visage de profil. Dans l'autre sens, croquis de chevaux et cavaliers du Moyen Age. Recto: cf. 474.

Etude critique p. 316

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 192 vº)

474
GUERRIERS DU MOYEN AGE

Mine de plomb, h. 0,120; l. 0,192
Cachet de la collection Triqueti

Cat. 476 *Épisode d'une gigantomachie*
Huile sur toile, h. 0,381; l. 0,464
Collection particulière

De nombreux croquis de cavaliers en armure remplissent la feuille: renversés, chargeant, sur un cheval cabré vu de profil ou de croupe. Verso: cf. 473.

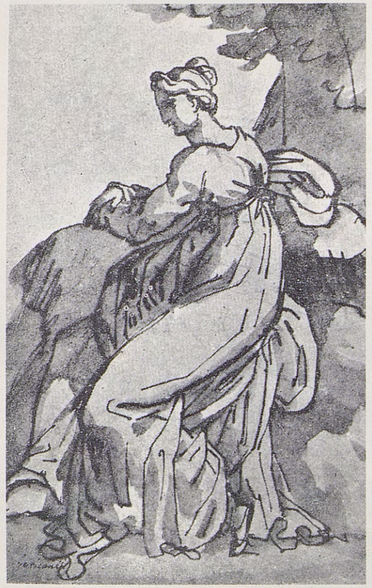
HISTORIQUE: Collection Henri de Triqueti. Entré au Musée de Rouen en 1882.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des Beaux-Arts, Rouen, 1948, nº 263.

BIBLIOGRAPHIE: E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1890, p. 81, nº 764 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 171, nº 1376.

Etude critique p. 316

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 192 rº)



475
ÉTUDE DE FEMME VÊTUE À L'ANTIQUE

Plume et lavis de brun, h. 0,200; l. 0,130
Inscription en bas à gauche: *Géricault*

Elle est vue de profil à gauche, assise sur un rocher sous un arbre. Verso non photographié.

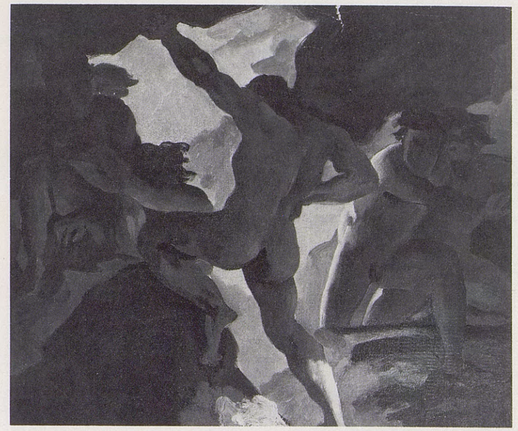
HISTORIQUE: D'après le marquis de Chennevières, proviendrait d'une vente F. Dubois. Apparaît à la vente après décès Chennevières, Drouot, Paris, 4-7 avril 1900, partie du nº 627. Vente Louis Deglatigny, Drouot, Paris, 5 février 1951, nº 68. Adjugé 65000 francs.

EXPOSITIONS: *Quelques précurseurs de l'art contemporain,* Dubourg, Paris, 1951, nº 15.

BIBLIOGRAPHIE: P. de Chennevières, *Une collection de dessins d'artistes français, X,* in *L'Artiste,* septembre 1895, p. 173.

Etude critique p. 316

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



476
ÉPISODE D'UNE GIGANTOMACHIE

Huile sur toile, h. 0,381; l. 0,464

Un Titan ou un géant est vu de dos en contre-jour sur le fond lumineux, le bras droit sur la hanche, s'efforçant de maintenir du bras gauche ce qui semble être le plafond d'une grotte, tandis que sa jambe gauche s'arc-boute sur un rocher. Devant lui, un autre géant est vu de profil soutenant à deux mains la paroi rocheuse, plus haut apparaît un visage aux yeux brillants. A droite, vu dans la pénombre, un géant enjambe un rocher.

HISTORIQUE: Catalogué dès 1867 par Clément à qui elle appartenait, cette peinture apparaît à nouveau dans une vente de tableaux, Galliera, Paris, 5 décembre 1964, nº 18. Selon P. Grunchec, elle aurait appartenu à M. Clément-Grandcourt.

EXPOSITIONS: *Romantics and Realists,* Wildenstein, New York, 1966, h.c.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures nº 88 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures nº 94 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 80 – L. Eitner, *Two rediscovered landscapes by Géricault,* in *The Art bulletin,* juin 1954, p. 138, note 31 – P. Grunchec, Milan,

Paris, 1978, n° A 86 (ill.) – L. Eitner, *The literature of art,* in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

Etude critique p. 316

COLLECTION PARTICULIÈRE

477
CROQUIS DIVERS

Plume, h. 0,098; l. 0,195

A gauche, tête de femme, coiffée avec une natte, vue de trois quarts, plus à drote, tête de femme de profil coiffée à l'antique, regardant le ciel, puis une tête d'Oriental. En bas, tête d'un géant aux cheveux en broussaille et, vu de dos, buste d'un géant faisant le geste de lancer un rocher.

Etude critique p. 316

COLLECTION PARTICULIÈRE

478
FEUILLE D'ÉTUDE DE PERSONNAGES

Plume, h. 0,207; l. 0,166

Quatre études d'homme barbu. Une petite fille vue en pied. Six études de têtes d'enfants. Un homme nu courant, les bras tendus. Deux études d'une mère et de son enfant. Dans l'autre sens de la feuille, un géant s'apprête à lancer un rocher. Verso: cf. 19.

HISTORIQUE: Le carton de montage porte en relief le cachet EB. Ancienne collection Binder.

Etude critique p. 316

COLLECTION PARTICULIÈRE

479
ÉTUDES POUR UNE GIGANTOMACHIE

Plume et lavis de brun, h. 0,190; l. 0,090
Cachet de la collection Pierre Dubaut

La principale figure occupant les deux tiers de la page est vue de face, un genou sur un rocher; à sa gauche, profil d'une tête et du poitrail d'un cheval, à sa droite, jambes et postérieur d'un homme nu. En dessous, géant vu de dos, croquis d'un géant sur des rochers, masque d'homme. En bas, dans un lavis, se détache le profil d'un homme à favoris. Dans l'autre sens de la page, un géant porte un rocher sur son dos. Recto: cf. 480

HISTORIQUE: Apparaît en 1937 à l'exposition Bernheim-Jeune.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 84.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Two rediscovered landscapes by Géricault,* in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 138, note 31, fig. 14.

Etude critique p. 316

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

480
ÉTUDES POUR UNE GIGANTOMACHIE

Plume et lavis de brun, h. 0,090; l. 0,190
Cachet de la collection Pierre Dubaut

Trois géants, vus de dos, de face et de profil, échevelés, paraissant en proie à une grande frayeur, s'enfuient parmi les rochers. Verso: cf. 479.

HISTORIQUE: Apparaît en 1924 à l'exposition du *Centenaire,* indiqué comme provenant d'une vente Hazard en 1919, et prêté par Pierre Dubaut.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 65 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 37 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 36 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 165 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim, Paris, 1954, n° 41 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 46 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: P. Gaudibert, *Géricault,* in *Europe,* octobre 1954, p. 79 – R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 138, fig. 151 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 86[1] (ill.).

Etude critique p. 316

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

481
RECHERCHES POUR UNE GIGANTOMACHIE

Plume, h. 0,182; l. 0,251

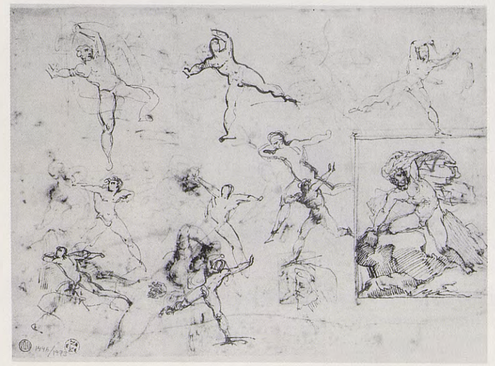
En haut, vu de dos, géant s'agrippant à un rocher, plus à droite, géant enjambant des rochers faisant le geste de se protéger la tête de la main gauche, une draperie flottant au-dessus de lui, plus à droite un géant enjambant un rocher, s'agrippant de la main gauche à un autre. En bas, trois fois dans différentes attitudes, un géant faisant le geste de se protéger la tête du bras gauche, une draperie flottant derrière lui. Cinq dessins sur six sont encadrés.

HISTORIQUE: Apparaît en 1953 à Winterthur, où il est indiqué comme ayant fait partie de la collection A. de Hévesy. On le retrouve en 1968 à la Galerie Powney, de Londres.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 166 – *Early drawings,* Powney, Londres, 1968, n° 44 (ill.).

Etude critique p. 316

COLLECTION PARTICULIÈRE



482
RECHERCHES POUR UNE GIGANTOMACHIE

Plume, h. 0,192; l. 0,266

Cachet de la collection Pierre Dubaut et du Nationalmuseum, Stockholm

En haut, de gauche à droite, trois attitudes de géant courant et cherchant à se protéger contre des projectiles, en dessous, six croquis de géant s'enfuyant. A droite, encadré, un géant accroupi sur des rochers, se protégeant avec une draperie. Profil d'un personnage barbu. Recto: cf. 483.

HISTORIQUE: Apparaît en 1974.

BIBLIOGRAPHIE: *G.B.A., (La Chronique des arts)* février 1974, pp. 216, n° 753, 217 (ill.).

Etude critique p. 316

NATIONALMUSEUM, STOCKHOLM (NMH 1446/1973 v°)

483
RECHERCHES POUR UNE GIGANTOMACHIE

Plume, h. 0,192; l. 0,266

En haut, de gauche à droite, trois études de géant nu fuyant, tenant quelque objet de la main droite, puis un homme nu escaladant des rochers (encadré). En bas, encadré, géant accroché à des rochers, une draperie flottant au-dessus de lui, plus à droite en plus petit, le même encadré, en sens inverse, puis trois croquis d'homme nu fuyant. Dans l'autre sens de la feuille, géant faisant le grand écart, une jambe sur un rocher. Verso: cf. 482.

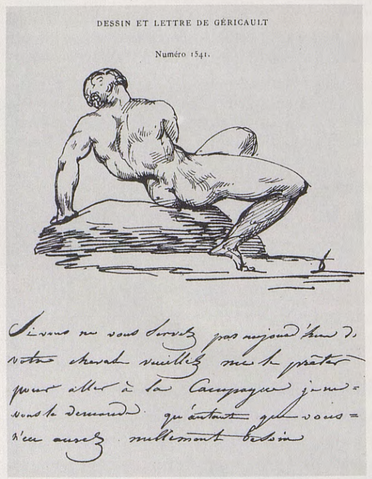
HISTORIQUE: Apparaît en 1937 chez Bernheim-Jeune, comme provenant de la collection A. de Hévesy et prêté par le collectionneur Pierre Dubaut, Paris. Acquis par le Nationalmuseum de Stockholm en 1973.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 85 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 117.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Two rediscovered landscapes by Géricault,* in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 138, note 31.

Etude critique p. 316

NATIONALMUSEUM, STOCKHOLM (NMH 1446/1973 rº)



484
ÉTUDE D'HOMME NU

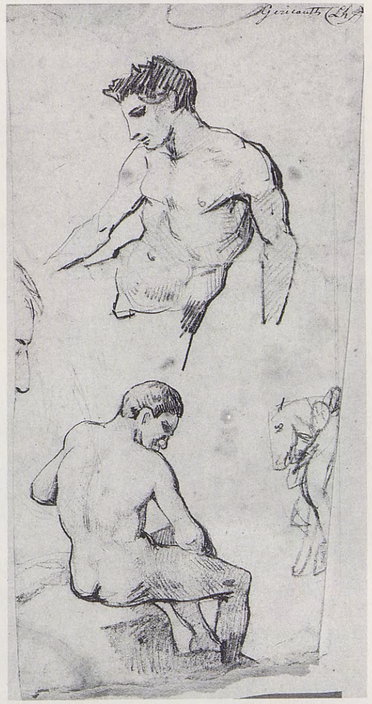
Plume, dimensions:?

Assis sur un rocher, vu de dos, les jambes tournées à droite, appuyé sur ses deux mains. Au verso, un billet autographe de l'artiste: «Si vous ne vous servez pas aujourd'hui de votre cheval veuillez me le prêter pour aller à la campagne, je ne vous le demande qu'autant que vous n'en aurez nullement besoin.» L'artiste avait d'abord terminé avec la phrase «Je vous le demande», puis il a ajouté «ne» entre je «et vous» et a ajouté «qu'autant que vous n'en aurez nullement besoin».

HISTORIQUE: Collection Alfred Bovet. Vente d'autographes de la collection Alfred Bovet, Drouot, Paris, 23-25 juin 1885, nº 1541. Vente Bachimont, Drouot, Paris, 25-26 novembre 1909, nº 412.

Etude critique p. 316

COLLECTION PARTICULIÈRE



485
ÉTUDES D'HOMMES

Pierre noire, h. 0,197; l. 0,109
Annoté en haut à droite: *Géricault (Lhx)*

Buste de jeune homme de trois quarts à gauche, le visage de profil. Au-dessous, un homme assis, vu de dos, qui pourrait être un nègre. Coupé par les bords de la feuille, un profil d'homme et l'avant-main d'un cheval. Verso: cf. 486.

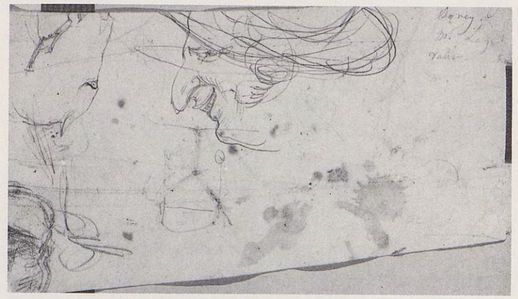
HISTORIQUE: Collection Pierre-François Lehoux. Don Lehoux au Musée de Rouen en 1882.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, nº 207.

BIBLIOGRAPHIE: E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1890, p. 81, nº 759 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 171, nº 1371.

Etude critique p. 316

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 136 rº)



486
TÊTE HUMORISTIQUE

Mine de plomb, h. 0,108; l. 0,197

Dans le sens de la largeur d'une feuille qui a été découpée, une tête d'homme de profil au nez en bec d'aigle, coiffé d'un grand chapeau. Dans l'angle inférieur gauche, une tête de nègre (?) découpée par le ciseau du vandale. Dans l'autre sens de la feuille, une tête de cheval couchant ses oreilles. Recto: cf. 485

Etude critique p. 317

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 136 vº)

487
DEUX ÉTUDES D'HOMMES

Pierre noire et plume, h. 0,110; l. 0,123

Un homme nu, casqué, vu de dos, et un lutteur nu, bras et jambes écartées.

HISTORIQUE: Donation dont l'origine n'est pas connue au Musée d'Alençon

BIBLIOGRAPHIE: *Catalogue du Musée d'Alençon,* Alençon, 1909, p. 39, nº 150.

Etude critique p. 316

MUSÉE DE PEINTURE ET DENTELLE, ALENÇON

488
GUERRE DES TITANS ET DES GÉANTS

Huile sur toile, h. 0,550; l. 0,460

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Publié par F. Lem en 1962, alors dans une collection privée, Paris.

BIBLIOGRAPHIE: F. Lem, *A propos de Géricault,* in *Le Peintre,* 15 décembre 1962, pp. 17 (ill.), 19.

Etude critique p. 317

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

489
SCÈNE DE BATAILLE

Huile sur toile, h. 0,67; l. 1,00

Auteur inconnu

Sur le flanc gauche de la vallée, plusieurs groupes d'hommes nus et de chevaux. Caché par un promontoire, un groupe ennemi s'avance, pour

former une mêlée confuse au premier plan; plus à droite, un groupe de deux hommes dont l'un semble bander un arc.

HISTORIQUE: Don de M. Percy Moore Turner au Musée du Louvre en 1948.

BIBLIOGRAPHIE: G. Salles, *Allocution prononcée à l'occasion de la donation faite par M. Percy Moore Turner au Musée du Louvre,* in *Bulletin de la Société Poussin,* 3e cahier, mai 1950, p. 5, pl. 4 – C. Sterling et H. Adhémar, *La peinture au Musée du Louvre,* XIXe siècle, vol. IV, Paris, 1959, p. 42, n° 2012, pl. 778 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 45, note 9 – F. H. Lem, *Technique de Géricault, B. le peintre,* in *Le Peintre,* 1er décembre 1962, p. 8 – F. H. Lem, *Comment j'ai rendu un Géricault au Louvre,* in *Connaissance des Arts,* janvier 1963, pp. 66, 69, repr. p. 71 – F. H. Lem, *A proopos d'une réédition,* in *Le Peintre,* 1er octobre 1968, p. 16 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 179 (ill.).

Etude critique p. 317

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 1948-28)

490
CINQ ÉTUDES POUR UNE CENTAUROMACHIE

Plume, h. 0,178; l. 0,249
Cachet du Musée du Louvre

Le Centaure dirigé vers la gauche enlève une femme nue sur sa croupe. Le groupe est vu de dos, de trois quarts ou de profil.

HISTORIQUE: Apparaît en 1914 à une exposition; indiqué comme provenant de la collection Cheramy, prêté par Tyge Moller. Don Tyge Moller au Musée du Louvre en octobre 1920.

EXPOSITIONS: *Fransk malerkunst fra det 19nde Aarhundrede,* Statens museum for Kunst, Copenhague, 1914, n° 287 – *Von Ingres bis Cézanne,* Kunsthalle, Bâle, 1935, n° 23 – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zürich, 1937, n° 119.

BIBLIOGRAPHIE: R. Regamey, Paris, 1926, p. 26, pl. 15 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], face p. 208 (ill.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 104, 105, fig. 90.

Etude critique p. 317

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 5176)

491
CROQUIS D'ENLÈVEMENT

Plume et lavis, h. 0,223; l. 0,175

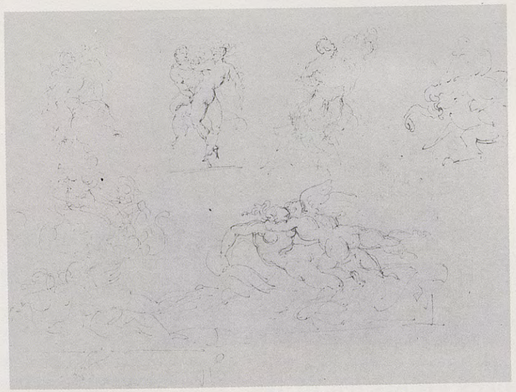
En haut, un faune a empoigné une femme et doit se défendre contre un autre, en bas deux groupes d'un faune enlevant une femme. En haut à droite, une main de femme. Verso non photographié, présentant l'enlèvement d'une femme par un centaure.

HISTORIQUE: Apparaît en 1968 à l'exposition Powney à Londres.

EXPOSITIONS: *Early drawings,* Powney, Londres, 1968, n° 37.

Etude critique p. 317

COLLECTION PARTICULIÈRE



492
CROQUIS DE FIGURES MYTHOLOGIQUES

Plume, h. 0,178; l. 0,241

En haut, de gauche à droite: homme enlevant une femme, femme faisant face à l'homme qui veut l'enlever et luttant contre lui, homme enlevant une femme, il la porte sur son dos; centaure enlevant une femme. En bas, de gauche à droite: le char de Vénus tiré par un cygne (?), Eros se jetant avec violence sur Psyché; en dessous, croquis du même groupe. Dessin très effacé. Le verso sera catalogué dans un tome suivant.

HISTORIQUE: Apparaît en 1968 à l'exposition Powney à Londres.

EXPOSITIONS: *Early drawings,* Powney, Londres, 1968, n° 34.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1983, pp. 104, 105, fig. 91.

Etude critique p. 317

COLLECTION PARTICULIÈRE

493
GUERRIERS ANTIQUES

Plume et Pierre noire sur papier bleu, h. 0,181; l. 0,132
Cachet de la collection Jean Gigoux

Ils sont au repos; un seul est vêtu, les trois autres sont nus. Dans le sens de largeur, au crayon noir, un paysage d'arbres courbés par le vent.

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Légué par lui au Musée de Besançon en 1896.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1983, pp. 92, 93, fig. 78.

Etude critique p. 317

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2795)

494
GUERRIER TENANT UN CASQUE

Pierre noire, h. 0,187; l. 0,132
Cachet de la collection Pierre Dubaut

Il est barbu et marche à gauche, tenant un casque renversé à deux mains et tournant la tête en arrière. Verso: cf. 495.

HISTORIQUE: D'après le catalogue du *Centenaire,* collections Lambert des Cilleuls; Pierre Dubaut, Paris. Acquis par le Nationalmuseum de Stockholm en 1973 (collections Lambert de Gillement; P. O. Dubaut).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 60 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 38.

BIBLIOGRAPHIE: R. Regamey, Paris, 1926, p. 13, pl. 2 – V. N. Prokoviev, Moscou, 1963, p. 51 (ill.).

Etude critique p. 317

NATIONALMUSEUM, STOCKHOLM (NMH 1447/1973)

495
ÉTUDE DE CHEVAL RETIF

Mine de plomb, h. 0,132; l. 0,187
Cachet du Musée de Stockholm

C'est un cheval de trait vu de profil, côté montoir, dans l'attitude de la traction. Recto: cf. 494.

Etude critique p. 317

NATIONALMUSEUM, STOCKHOLM (NMH 1447/1973 v°)

496
LA MORT D'ALEXANDRE

Pierre noire, h. 0,213; l. 0,205
Cachet de la collection Léon Bonnat

Des guerriers casqués se pressent auprès de leur souverain allongé et soutenu par un autre guerrier casqué. L'un d'eux s'agenouille et lui baise la main. Un homme pleure. Verso: cf. 497.

HISTORIQUE: Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 78.

Etude critique p. 317

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 806 r°)

497
ÉTUDES DE CHEVAUX ET D'UNE FEMME

Mine de plomb et crayon noir, h. 0,213; l. 0,205

D'un buisson de traits se détachent dans un sens de la feuille deux têtes de chevaux (en sens inverse) et une femme nue. Dans l'autre sens, vers la droite, de haut en bas, un pied de cheval, un cheval fléchi sur ses jarrets côté hors montoir, une croupe de cheval coupée par le bord de la page. Toujours dans ce sens, on distingue au milieu de la page le buste d'un soldat qui semble soutenu par un autre. Recto: cf. 496.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

Etude critique p. 317

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 806 v°)

498
LA MORT D'ALEXANDRE

Plume et pierre noire, h. 0,26; l. 0,38

Très proche de (496), avec de très légères variantes; le guerrier qui soutient Alexandre a le visage caché, les lances sont déplacées, le bouclier du deuxième guerrier à genoux est vu de trois quarts et non plus de profil. On distingue la litière à pieds de lion sur laquelle repose Alexandre.

HISTORIQUE: Dessin connu par un calque. Plume et mine de plomb, h. 0,260; l. 0,380. Vente après décès Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 74. Lot adjugé 160 francs. Vente Jean Dollfuss, Drouot, Paris, 4 mars 1912, partie du n° 56: *La Mort de César*. Lot adjugé (avec le n° 57) 355 francs à Sagot. Collection Sagot-Le Garrec.

Etude critique p. 317

COLLECTION PARTICULIÈRE

499
GÉNÉRAL ROMAIN REPRENANT UNE ENSEIGNE À UN ENNEMI

Pierre noire et plume, h. 0,282; l. 0,212
Cachet de la collection Léon Bonnat

Le chef romain, tête nue est vu de profil gauche, saisissant le barbare qui s'enfuit vers la gauche, et formant avec lui un groupe compact. D'autres croquis confus sous ce dessin, dont un profil humain vers la gauche et une étude de tour. Verso: cf. 18.

HISTORIQUE: Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 81.

Etude critique p. 253, 317

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 809 r°)

500
GÉNÉRAL ROMAIN REPRENANT UNE ENSEIGNE À UN ENNEMI

Pierre noire et plume, h. 0,282; l. 0,212
Cachet de la collection Léon Bonnat

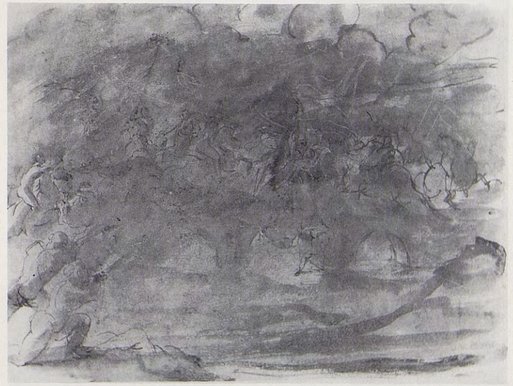
Le général romain, le corps vu de face, la tête de profil, porte un casque lauré, dans sa main droite, une épée esquissée; il saisit de la main gauche le bras du fuyard portant l'enseigne. Ce dernier est coiffé d'une peau d'ours. A la plume, deux sabots de cheval. Verso: cf. 501.

HISTORIQUE: Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 80.

Etude critique p. 317

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 808 r°)



501
COMBAT DE CAVALERIE SUR UN PONT

Plume et lavis, frotté de sanguine, h. 0,282; l. 0,212

Le croquis est assez confus. Les combattants sont nus. Le pont a trois arches. Recto: cf. 500.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

Etude critique p. 317

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 808 v°)

502
GÉNÉRAL ROMAIN REPRENANT UNE ENSEIGNE À UN ENNEMI

Pierre noire, h. 0,282; l. 0,212
Cachet de la collection Léon Bonnat

Variante de 500; le chef romain a la tête laurée. D'autres croquis sont recouverts partiellement: dans le sens de la largeur, un homme à cheval, un assaut de cavalerie; au-dessous, le buste d'un jeune homme nu levant le bras gauche (dans l'autre sens), un cheval côté montoir, un sabot de cheval. Verso: cf. 503.

HISTORIQUE: Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: Géricault, Musée Bonnat, Bayonne, 1964, nº 79.

Etude critique p. 317

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 807 rº)

503
CROQUIS DIVERS

Pierre noire, h. 0,212; l. 0,282

Cinq croquis encadrés d'une scène où un homme debout, appuyé sur une pique, reçoit plusieurs hommes à genoux. En bas à gauche, un homme nu assis, les jambes repliées. Recto: cf. 502.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

Etude critique p. 317

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 807 vº)

504
FEMME CONDUISANT UN CHAR ET CAVALIER

Pierre noire sur papier gris clair, h. 0,203; l. 0,291
Cachet du Metropolitan Museum of Art

Auteur inconnu

Le bige va vers la gauche. Un homme à pied, en avant, et le cavalier tentent de l'arrêter. Un chien court à côté des chevaux.

HISTORIQUE: Collection W. B. Patterson, acquis par Roger Fry pour le Metropolitan Museum of Art sur le Rogers Fund en 1909.

BIBLIOGRAPHIE: K. Berger, New York, 1946, nº 10 (ill.) – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 45, note 9.

Etude critique p. 317

METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK (Acc. nº 10.45.18)

505
ÉTUDES DE CHEVAUX D'APRÈS L'ANTIQUE

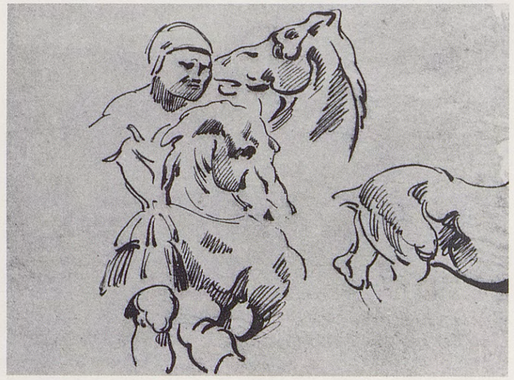
Pierre noire, h. 0,212; l. 0,295

Quatre chevaux vus en frise, d'après l'antique, de profil, côté hors montoir.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente X... Drouot, Paris, 24 novembre 1964, nº 13, adjugé 3100 francs (ill.).

Etude critique pp. 317, 318

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



506
ÉTUDES DE CHEVAUX ET D'UN CAVALIER D'APRÈS L'ANTIQUE

Plume sur papier calque, h. 0,183; l. 0,245

Haut d'un poitrail, une encolure côté montoir et une arrière-main côté hors-montoir. D'après les analogies graphiques avec 507, doit être un calque, exécuté par une autre main, d'études faites par Géricault d'après une gravure de Normand.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente X, Drouot, Paris, 24 novembre 1964, nº 15 (ill.), ajugé 1500 Frs.

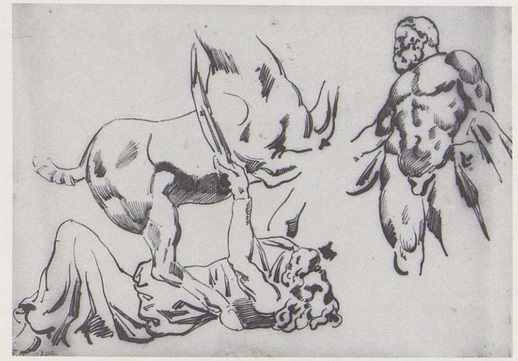
Etude critique p. 318

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

507
COMBAT DES CENTAURES ET DES LAPITHES

Plume, h. 0,207; l. 0,289
Cachet du Musée de Besançon

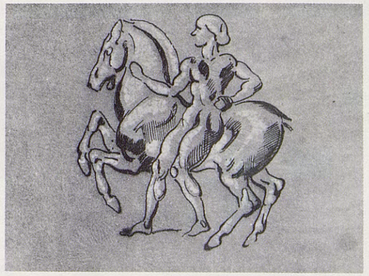
Une femme (?) vêtue, tombée à terre, le visage renversé en arrière, est foulée aux pieds par un Centaure cabré, dont on ne voit pas la tête. A droite, un homme nu, également barbu, le visage tourné de profil à gauche. Etudes d'après une gravure de Normand *Centauromachie.*



Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, registre nº 144 d, fº 21.

Etude critique p. 318

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2162)



508
HOMME NU ET CHEVAL

Plume et rehauts de blanc sur papier calque, h. 0,193; l. 0,201

Auteur inconnu

D'après l'antique. L'homme nu est debout près du cheval, de profil, côté montoir, et semble prêt à le retenir.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente X..., Drouot, Paris, 24 novembre 1964, nº 22. Adjugé 3000 francs avec le nº 23 (ill.).

Etude critique p. 318

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

509
CAVALIER ANTIQUE

Plume et rehauts de blanc sur papier calque, h. 0,192; l. 0,214

Auteur inconnu

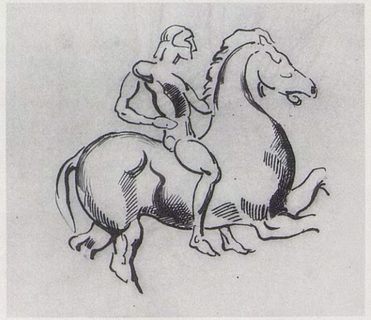
Un personnage nu monte en amazone un cheval de profil, côté hors montoir.

HISTORIQUE: Apparait à la vente X..., Drouot, Paris, 24 novembre 1964, n° 7. Adjugé 1400 francs, Galerie Geneviève Aymonier, Paris, 1965.

EXPOSITIONS: *Dessins de maîtres anciens,* Aymonier, Paris, 1965, n° 28.

Etude critique p. 318

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



510
CAVALIER ANTIQUE

Plume sur papier calque, h. 0,165; l. 0,212
Cachet de la collection Léon Bonnat

Auteur inconnu

Il est casqué. Le cheval est vu de profil, côté hors montoir.

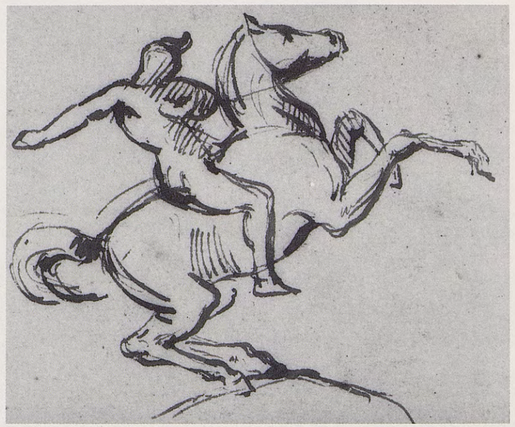
HISTORIQUE: Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 25.

BIBLIOGRAPHIE: Waldemar-George, *Maîtres de l'énergie intérieure,* in *L'Amour de l'art,* décembre 1935, p. 354 (ill.).

Etude critique p. 318

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 706)



511
CAVALIER ANTIQUE

Plume, h. 0,089; l. 0,097

Il est nu, sur un cheval cabré. Le groupe est tourné à droite.

HISTORIQUE: Entré au Musée de Rouen avant 1890.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des Beaux-Arts, Rouen, 1948, n° 209.

BIBLIOGRAPHIE: E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1890, p. 81, n° 761 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 171, n° 1373.

Etude critique p. 318

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 138)

512
L'HOMME ENTRAÎNÉ PAR LA VOLUPTÉ ET LA FOLIE

Mine de plomb et plume, h. 0,169; l. 0,215
Inscription en bas, de côté: *l'homme entraîné par la volupté et la folie*
Cachet de la collection His de La Salle

Un jeune homme nu, couronné de fleurs, entoure l'épaule d'une femme nue, représentant la volupté. Deux figures cherchent à l'attirer en avant. A gauche, la Discorde et à droite, la Folie et la Prodigalité (?) leur font cortège. Plus à droite, esquissée au crayon, une figure féminine à l'écart de ce groupe, représente peut-être la vertu.

HISTORIQUE: Reproduit par Clément en 1867, en fac-similé dans la *Gazette des Beaux-Arts,* mais non inclus dans son catalogue. Collection His de La Salle. Sa trace se perd par la suite. Il réapparaît à la vente Drouot, Paris, 3 décembre 1971, sous le n° 63, avec une attribution à Girodet-Trioson. Adjugé 7200 francs à Pierre Granville. Donation Granville au Musée de Dijon.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 241 (ill.) – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], pp. 62, 81 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 137 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 149 – S. Lemoine, *Musée des Beaux-Arts de Dijon, Donation Granville, I,* Dijon, 1976, p. 136 (ill.), n° 114.

Etude critique p. 318

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DIJON (D G 826)

512A
L'HOMME ENTRAÎNÉ PAR LA VOLUPTÉ ET LA FOLIE

Gravure au trait d'après 512

Reproduit dans *G.B.A.,* mars 1867, p. 241.

513
L'HOMME S'ARRACHANT DES BRAS DU VICE

Plume, h. 0,170; l. 0,135
Inscription en bas, de la main de Géricault: *l'homme s'arrachant des bras du vice.*
Cachet de la collection Pierre Dubaut

Un homme nu, vu de dos, tendant les bras au ciel, se dégage de l'emprise de quatre personnages figurant les différents vices.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Sauvé. S'identifie peut-être avec le dessin passé à la vente de M. D. [Faivre Duffer], Drouot, Paris, 27 janvier 1870, sous le n° 10: «L'homme s'arrachant des bras du vice», sans dimensions. Ce dessin est sans doute celui qui est passé à la vente Chéramy, Georges Petit, Paris, 5-7 mai 1908, partie du n° 259, lot adjugé 35 francs à Haro; puis à la vente après décès Henri Haro, Drouot, Paris, 3 février 1912, partie du n° 136. Aurait ensuite fait partie de la collection Arnault, d'après le catalogue de l'exposition de Winterthur en 1953. On le retrouve, toujours sous la forme d'un lot de deux dessins, à la vente de la collection A... de Paris, à Munich, les 28/29 novembre 1921, sous le n° 20. Collection Pierre Dubaut, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 39 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 125 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 59.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 84 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 93 – G. Oprescu, Paris, s.d. [1927], p. 81 – R. Lebel, Paris, s.d. [1960], p. 10, fig. 17 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 465, n° 93.

Etude critique p. 318

COLLECTION PARTICULIÈRE

514
CAÏN ET ABEL

Plume, h. 0,208; l. 0,167
Cachet de la collection Chennevières

A gauche, Abel se cache le visage comme pour se détourner de son frère. Des anges volent autour de lui. A droite, Caïn et sa famille s'enfuient, en proie au remords. Le poignard dont il s'est servi, teinté de sang, est resté à terre.

HISTORIQUE: Sans doute le dessin passé à la vente M.A.B. [Achille Boucher] 42 rue des Jeûneurs, Paris, 19/20 avril 1850, sous le n° 46: «Dessin à la plume», sans dimensions. Une inscription manuscrite au dos du dessin précise cette provenance et le prix d'adjudication: 17 francs. Acquis par le marquis de Chennevières. Vente après décès Chennevières, Drouot, Paris, 4-7 avril 1900, partie du n° 626: «Etudes et croquis. Six dessins. A la plume, dont un rehaussé d'aquarelle». Acquis par la Ville de Rouen en 1908.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg*. Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 236.

BIBLIOGRAPHIE: P. de Chennevières, *Une collection de dessins d'artistes français,* X in *L'Artiste,* septembre 1895, pp. 171/172, face p. 172 (ill.) – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 172, n° 1396 – L. Eitner, *The sale of Géricault's studio in 1824,* in *G.B.A.,* février 1959, p. 118, fig. 2 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 146, fig. 127.

Etude critique p. 318

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 165)

515
LA FUITE DE CAÏN (?)

Plume, h. 0,142; l. 0,220
Marque non identifiée (Lugt 841) et cachet de la collection Pierre Dubaut

Un enfant et plusieurs hommes nus se précipitant avec fureur vers la gauche. Un homme également nu est traîné par les pieds. Une sorte de furie les suit, brandissant une torche d'une main et un serpent de l'autre.

HISTORIQUE: Collections E. D.; Pierre Dubaut, Paris. Pourrait être un des deux dessins du lot n° 71 de la vente Maherault, 27-29 mai 1880: Caïn fuyant après la mort d'Abel.

EXPOSITIONS: *Nineteenth Century French drawings,* Hazlitt, Londres, 1978, n° 11 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1983, p. 147, fig. 128.

Etude critique p. 318

NATIONAL GALLERY OF CANADA, OTTAWA (Inv. 23217).

516
LA RÉSURRECTION DE LAZARE

Plume et encre brune, à la vue: h. 0,121; l. 0,334
Cachet de la collection Pierre Dubaut

Le Christ est vu de profil à gauche, faisant du bras droit tendu un grand geste. Lazare, soutenu par Joseph d'Arimathie ou Nicodème, reconnaissable à son turban, se soulève; un personnage, derrière lequel se trouvent deux autres figures, se bouche le nez. A la gauche du tombeau, trois assistants sont représentés nus, dont une femme qui doit être Marie-Madeleine ou Marthe. A droite, séparé de ce groupe, un personnage nu se tord dans des convulsions. Ce doit être le possédé guéri par Jésus.

HISTORIQUE: Collections Charles Martine; Pierre Dubaut, Paris; Georges Renand, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 7.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 104[1] (ill.).

Etude critique pp. 318, 320

COLLECTION PARTICULIÈRE

517
ÉTUDE POUR L'ASSASSINAT DE CÉSAR (?)

Plume, h. 0,19; l. 0,14

Un groupe de six hommes, dont l'un brandit un glaive, se précipite vers un homme en toge situé à gauche de la feuille, qui étend le bras en signe

de surprise. Derrière le groupe, une Furie échevelée brandissant des serpents.

Etude critique p. 318

COLLECTION PARTICULIÈRE

518
RÉSURRECTION DE LAZARE

Papier marouflé sur toile, h. 0,320; l. 0,400

Jésus est vu à droite, enveloppé dans une grande draperie et faisant du bras droit tendu un grand geste d'appel. Derrière, les têtes de trois personnages, dont l'un sans doute est Saint Jean; un autre est vu de dos. A l'orée d'une grotte, Lazare, issu du tombeau sur le bord duquel est rejeté le linceul, est déjà levé, dans une position assise, soutenu par une femme (Marie-Madeleine ou Marthe). Entre Jésus et Lazare le groupe des apôtres, en tête duquel on reconnaît nettement saint Pierre. Au deuxième plan, un groupe confus, deux personnages semblent se pencher vers un enfant.

HISTORIQUE: Collections Pierre Dubaut, Paris; Georges Renand.

EXPOSITIONS: *Géricault*, Sterner, New York, 1936, n° 5 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 8.

BIBLIOGRAPHIE: *America sees Géricault,* in *Art digest,* 15 novembre 1936, p. 6 – J. de Laprade, *Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault,* in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 104 (ill.).

Etude critique p. 318

COLLECTION PARTICULIÈRE

519
MONCEAU DE CADAVRES

Plume et lavis de brun, h. 0,138; l. 0,48 (coin coupés)

Six cadavres entassés sont vus gisant. Ils sont nus. Ce sont probablement des militaires, car l'un d'eux porte une lance ou la hampe d'un drapeau.

HISTORIQUE: Aurait appartenu à Percy Moore Turner. Est entré en 1952 au Musée d'Oxford. Au revers est la mention manuscrite suivante: «Cet original me fut offert à Douai, en 1865, par Corot, en échange d'un petit crayon, original de Watteau. Signé E. Descamps.» Au revers du cadre, un des collectionneurs à qui a appartenu ce dessin, a collé des groupes provenant d'un dessin de même sujet découpés dans une reproduction de *L'Art,* 1878, XII, p. 69.

Etude critique p. 318

ASHMOLEAN MUSEUM OXFORD

520
BATAILLE DE RUE

Plume, h. 0,203; l. 0,272
Attribué à Girodet

A l'extrême gauche, un homme, d'un geste de son sabre entraîne à l'assaut le groupe des soldats situé à droite. Le groupe des adversaires au fond est seulement esquissé. Au premier plan, plusieurs soldats sont

tombés à terre: l'un s'appuie sur son bras gauche et pointe son sabre-briquet vers l'ennemi; un autre, montrant également l'assaillant de la main, s'appuie sur son fusil à baïonnette. Au centre, le porte-drapeau est suivi d'un officier exhortant les soldats de son bicorne. Verso: cf. 521.

HISTORIQUE: Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, nº 37.

BIBLIOGRAPHIE: C. Roger-Marx, *La guerre et les peintres,* in *Formes et Couleurs,* 1946, nº 3, s.p. (ill.) – G. Oprescu, Bucarest, 1962, pl. 7.

Etude critique p. 318

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 755 rº)

521
LA MORT DE COMALA

Mine de plomb, h. 0,203; l. 0,272
Annoté en haut à gauche: *archi mauvais*
Attribué à Girodet

Ce dessin reprend le thème de la mort de Comala dans les bras de Fingal, avec une divinité volant à droite, inspiré d'Ossian, et dont on connaît, au Musée municipal de Varzy, une peinture partielle attribuée à Girodet-Trioson. Recto: cf. 520.

EXPOSITIONS: *Exposition Ossian,* Grand Palais, Paris, 1974, nº 92, p. 96

Etude critique p. 318

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 755 vº)

522
ÉTUDE POUR UNE MÉDÉE

Pierre noire, à la vue: h. 0,186; l. 0,209

Trois figures tournées vers la droite et marchant. Celle du centre porte deux enfants dans sa tunique; celle de droite tient un poignard.

HISTORIQUE: Don de G. Le Breton au Musée de Rouen en 1909.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, nº 239.

BIBLIOGRAPHIE: E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 173, nº 1402 – L. Eitner, *Two rediscovered landscapes by Géricault,* in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 136, note 24.

Etude critique p. 318

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 168)

523
DESCENTE DE CROIX

Mine de plomb, h. 0,245; l. 0,330

Le corps du Christ nu, la tête renversée en arrière, est soutenu par deux hommes agenouillés, l'un d'eux s'arc-boutant en arrière, l'autre empoignant la cuisse du cadavre. A gauche, Marie-Madeleine à genoux, en pleurs, les mains jointes; debout, une autre sainte femme, la Vierge dont la tête est seule visible, et trois autres personnages entourent le groupe. Verso: non photographié.

HISTORIQUE: Collections A. Strölin, Lausanne; Hans E. Bühler, Winterthur – Vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, nº 36.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 126.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Winterthur, 1956, nº 32 (ill.).

Etude critique p. 318

COLLECTION PARTICULIÈRE

524
SAMSON ET DALILA

«Au milieu du tableau, Samson, à demi renversé, le genou gauche à terre, la jambe droite tendue, résiste aux Philistins qui s'efforcent de le garrotter. Dalila est à droite, vue de profil et assise sur le bord de son lit, où elle appuie la main gauche. Elle élève la main droite et paraît

crier. Cette peinture très énergique, d'une exécution riche et souple, rappelle par la composition l'école de David. - A M. Danlos.
M. His de La Salle possède deux dessins pour ce projet sur le recto et le verso d'une même feuille.» Clément, 1867, h. 31; l., 39 cent.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément en 1867, puis rejeté en 1868 dans une note du texte. Connu par un dessin publié par M. Lem; (524A).

BIBLIOGRAPHIE: Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, p. 274, nº 5; Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 37 note 1 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 107.

Etude critique p. 319

524A
SAMSON ET DALILA

Fusain, pierre noire, rehauts de craie blanche sur papier teinté beige, h. 0,300; l. 0,380

Auteur inconnu

Samson, à genoux, se défend vainement contre les deux Philistins qui le maîtrisent. Dalila est vue de profil à gauche, assise au bord de son lit.

HISTORIQUE: Publié en 1963 par F. H. Lem, ce dessin correspond à la description et aux dimensions du tableau nº 524, dont il serait donc une copie.

BIBLIOGRAPHIE: F. H. Lem, *A propos de Géricault,* in *Le Peintre,* 15 mars 1963, p. 7 (ill.).

Etude critique p. 319

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

524B
SAMSON ET DALILA

Pierre-Paul Rubens (1577-1640)
Huile sur toile

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO

525
SAMSON ET DALILA

Plume et lavis de brun, rehaussé de gouache blanche, h. 0,155; l. 0,205

Dalila, debout près de sa couche, tenant encore en la main droite les ciseaux qui ont coupé les cheveux de Samson, pose sa main gauche sur l'épaule de celui-ci à genoux, qu'elle livre aux Philistins. Ils le maîtrisent à l'aide de chaînes et en le menaçant d'une verge. D'autres soldats à droite, à l'arrière-plan; à gauche, le grand prêtre et le chef des Philistins. Verso: cf. 526.

HISTORIQUE: Indiqué par Clément dès 1867 dans la collection His de La Salle, mais non inclus dans son catalogue. Une inscription manuscrite se lit au dos du carton de montage: «A M. Camille Saint-Saens en souvenir de Eugène Lecomte.» Vente Galliera, Paris, 5 juin 1974, n° 6 – Vente Nouveau Drouot, Paris, 10 décembre 1986, n° 5.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, septembre 1867, note du n° 5 des peintures – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 37, note 1.

Etude critique p. 318

COLLECTION PARTICULIÈRE

526
SAMSON ET DALILA

Plume et lavis de brun, rehaussé de gouache blanche, h. 0,155; l. 0,205
Cachet de la collection His de La Salle et marque non identifiée

Le dessin est inversé par rapport au recto, sur lequel il a été calqué par transparence. La composition est la même, avec une variante dans l'homme à gauche qui maintient le bras de Samson par une corde et lève son bras droit muni d'une verge, alors qu'il tenait une chaîne des deux mains au recto. Le décor architectural, dans le fond, a également été légèrement modifié, par l'adjonction d'une arcade en plein cintre. Recto: cf. 525.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, septembre 1867, note du n° 5 des peintures – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 37, note 1 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 107[1] (ill.).

Etude critique p. 319

COLLECTION PARTICULIÈRE

527
SAMSON ET DALILA

Huile sur toile, h. 0,175; l. 0,225

Auteur inconnu

Composition semblable à 525 avec quelques variables.

HISTORIQUE: Cité par Ph. Grunchec en 1978 comme se trouvant dans une collection londonienne.

BIBLIOGRAPHIE: Ph. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 107[2] (ill.).

Etude critique p. 319

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

528
SAMSON ET DALILA

Plume et gouache sur papier, h. 0,130; l. 0,180
Même composition que 527.

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Publié en 1963 par Antonio del Guercio, comme provenant de la collection Pierre Dubaut, avec les indications suivantes: «penna e tempera su carta». Ce n'est sans doute pas le n° 237 de la vente Galliera, Paris, 20/21 juin 1966, provenant de la collection René Longa, avec référence à la pl. I de l'ouvrage de Guercio, mais de dimensions différentes, h. 0,18; l. 0,22, et indiqué comme étant peint à l'huile sur papier marouflé sur toile.

BIBLIOGRAPHIE: A. del Guercio, Milan, 1963, p. 139, fig. 1.

Etude critique p. 319

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

529
SAMSON ET DALILA

Huile sur toile, h. 0,250; l. 0,330

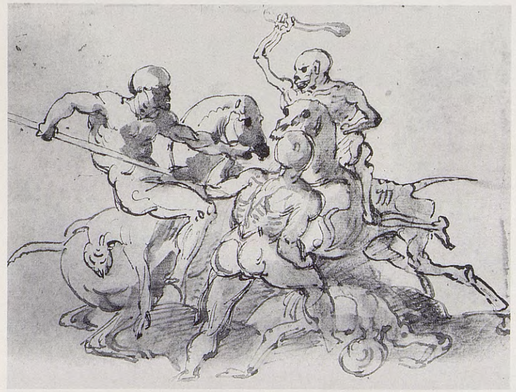
Esquisse de Court pour son tableau du concours du Prix de Rome en 1821.

HISTORIQUE: Vente Drouot, Paris, 21 février 1966, n° 80, attribué à Théodore Géricault.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 107 A (ill.).

Etude critique p. 319

COLLECTION PARTICULIÈRE



530
LE COMBAT DE LA MORT

Plume et lavis de brun, h. 0,175; l. 0,240

Venant de la droite, la Mort figurée par un squelette brandissant un os long qui lui sert de masse d'armes, est montée sur un squelette de cheval et lutte contre un piéton nu et un cavalier également nu, brandissant une lance et ayant pour tapis de selle un cadavre. Sous le cheval de la Mort, un homme est tombé et est réduit à l'état de squelette.

HISTORIQUE: En 1956, est reproduit dans l'ouvrage sur la collection Bühler un dessin à la mine de plomb et à la sépia représentant un *Combat de la Mort* à quatre figures, qui était passé le 19 mai 1938 à la vente du duc de Trévise (ill.) au n° 9, dimensions: h. 0,175; l. 0,240[1]; il avait été prêté à plusieurs expositions par ce collectionneur; Maurice Gobin en sera l'acheteur en 1938 à la vente du duc de Trévise, pour la somme de 11 000 francs (selon un catalogue annoté de la Fondation Wildenstein). En 1924, il appartenait déjà au duc, qui le prêtait à l'exposition du Centenaire (n° 62; h. 0,175; l. 0,241). Il faut remonter à 1872 pour trouver un dessin de ce titre à la vente E. A. [Etienne Arago] des 8/9 février 1872, n° 155, avec une très légère différence de dimensions, h. 0,180; l. 0,240; le catalogue du Centenaire renvoyait d'ailleurs à cette vente, ainsi qu'à celle de feue Mme Jules Ferry des 11/12 février 1921 (vendu 240 fr.); mais le dessin Jules Ferry a cette fois h. 0,200; l. 0,250, et il est à l'encre de Chine. Par ailleurs, dans cette vente Mme Jules Ferry, la description est libellée de la façon suivante, quelque peu énigmatique: n° 62 «La suite de la mort de Pâris.
Un cavalier est attaqué par la mort montée sur un cheval squelette (n° 134 vente Et. Arago).»

La vente Arago dont il s'agit ici n'est pas celle de 1872 mais la vente de feu Etienne Arago des 4/5 mai 1892, où l'on trouve au n° 134 la mention:
«Combat d'Hercule contre une Amazone
Encre de Chine
Voir au dos:
la suite de la mort de Pâris
plume et encre de Chine.»
et le numéro 135 suivant est «La Mort de Pâris,
plume et encre de Chine».

La description donnée par Clément dès 1867 d'un dessin du *Combat de la mort* se trouvant dans la collection Sauvé, et ayant h. 0,180; l. 0,255 diffère, puisqu'il est à la plume et qu'il présente plusieurs personnages: «Les hommes et les chevaux, dit-il, sont présentés à l'état de squelettes»; ce qui, d'ailleurs, ne correspond pas exactement non plus au dessin Trévise où il n'y a de squelette que la Mort, son cheval et un homme à terre, les deux autres combattants nus, à pied et à cheval, étant fort bien musclés. L'origine du présent dessin reste donc énigmatique. Passe le 15 novembre 1985 à la vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, n° 38.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 62 – (?) *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 17bis (à moins que ce ne soit le cat. 531) – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 96 – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zürich, 1937, n° 144 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 128, pl. XXXII.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, octobre 1867, dessins n° 149 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 163 – *Revue rétrospective des ventes,* in *Le Journal des arts,* 23 octobre 1897, p. 3 – P. Courthion, Genève, 1947, p. 17 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 63 (ill.) – *Géricault,* Winterthur, 1956, n° 33 (ill.) – P. Nedra, *Géricault et ses amis,* in *Arcadie,* novembre 1956, p. 36 – K. Berger, trad. Paris, 1968, n° 67 (ill.) – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973 p. 469, n° 163 – R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 158.

Etude critique pp. 319, 320

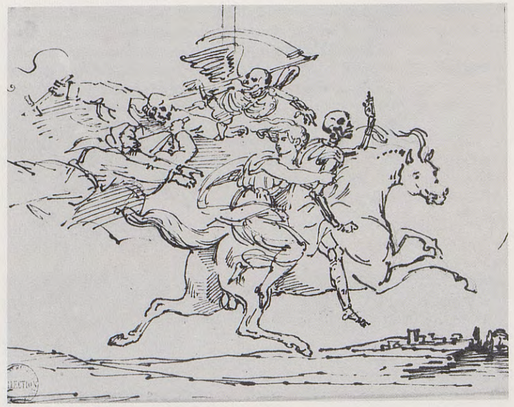
COLLECTION PARTICULIÈRE

[1] Le catalogue Bühler donne h. 0,175; l. 0,255, sans doute le rédacteur a-t-il recopié les dimensions du n° 163 de Clément, sans se donner la peine de les reprendre.

531
LA DESTINÉE HUMAINE

Mine de plomb et plume, h. 0,143; l. 0,186
En bas à gauche, cachet de la collection Coutan-Hauguet

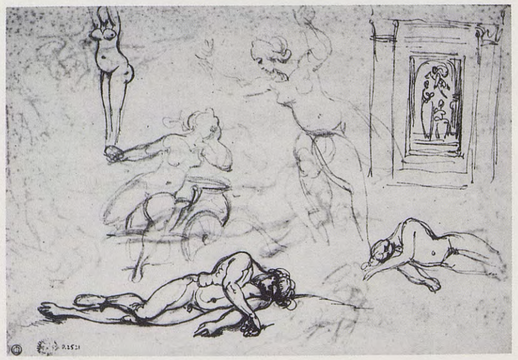
Un squelette désignant le ciel chevauche un cheval au galop représenté vivant, tenant en croupe un jeune homme ou une jeune femme qui le tient embrassé. Au-dessus du groupe et un peu en arrière volent quatre figures: La Mort, squelette tenant une faux, un religieux à tête de mort tenant un crucifix, un autre religieux tendant les bras qui doit être un capucin et, semble-t-il, une religieuse brandissant une discipline. Dans le fond à droite, une ville et quelques arbres. Le verso sera catalogué dans un tome suivant.



HISTORIQUE: Collection Coutan-Hauguet. N'apparaît pas à la vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16/17 décembre 1889, à moins qu'il ne fasse partie d'un numéro collectif. A appartenu au duc de Trévise et s'est transmis dans la descendance de ce collectionneur.

Etude critique p. 320

COLLECTION PARTICULIÈRE



532
ÉTUDES DIVERSES

Pierre noire et plume, h. 0,193; l. 0,275
Cachets de la collection Jean Gigoux et du Musée de Besançon

Auteur inconnu

Trois études de femmes nues, l'une d'elles assise dans un char et se retournant. A droite, scène religieuse encadrée. Au-dessous, deux cadavres d'hommes nus. Verso: cf. 533.

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Légué par lui au Musée de Besançon en 1896.

Etude critique p. 320

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2521 r°)

533
FEUILLE D'ÉTUDES

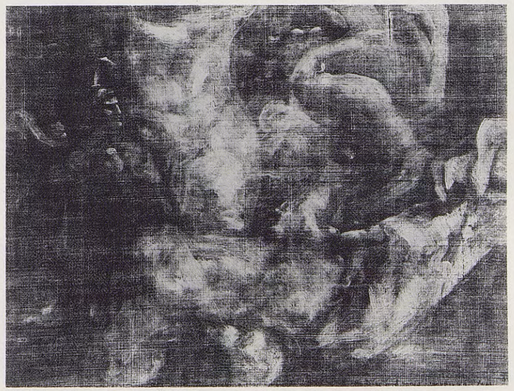
Crayon noir et plume, h. 0,193; l. 0,275

Auteur inconnu

Trois études de jeune homme nu, blessé ou mort, couché sur le côté droit, la tête penchée; au-dessous, il est sur le dos, la tête et le bras gauche rejetés en arrière. En haut à droite, dans l'autre sens, le même jeune guerrier couché; à sa gauche, un char d'où surgit une femme. Ce sont peut-être des études pour la mort de Patrocle, pleuré par Briséis. Dans le sens vertical, reprise du cadavre couché sur le dos, quatre études de Cupidon assis ou debout, une femme nue assise levant le bras gauche et deux études de pied gauche. Recto: cf. 532.

Etude critique p. 320

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2521 v°)



534
SCÈNE DE COMBAT ANTIQUE

De cette composition, révélée sous les fragments anatomiques du Musée du Louvre par l'examen aux rayons X, il ne reste plus visible que le guerrier grec qui sur la gauche brandit un javelot.

Etude critique p. 320

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (Inv. RF 579A)

Cat. 535 *Le corps du Christ porté au Sépulcre*
Huile. Papier marouflé sur toile, h. 0,275; l. 0,245
Collection particulière

535
LE CORPS DU CHRIST PORTÉ AU SÉPULCRE

Huile. Papier marouflé sur toile, h. 0,275; l. 0,245

Le Christ mort est porté par quatre hommes enturbannés. Une femme debout, à côté de ce groupe, se lamente.

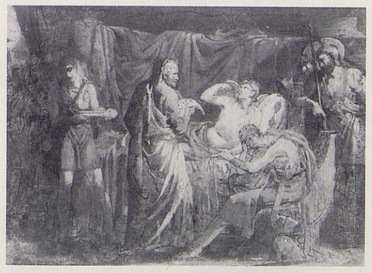
HISTORIQUE: D'après le pedigree proposé par l'exposition de Winterthur: collections Bénézit, Paris; Otto Ackermann, Paris. Collection Hans E. Bühler, Winterthur. Vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, nº 12.

EXPOSITIONS: *Der Unbekannte Winterthurer Privatbesitz,* Kunstmuseum, Winterthur, 1942, nº 116 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 16.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Winterthur, 1956, nº 6 (ill.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 95 (ill.).

Etude critique p. 320

COLLECTION PARTICULIÈRE



536
SCÈNE DE L'HISTOIRE D'ALEXANDRE

Huile sur toile, h. 0,390; l. 0,520
Traces de signature en bas à gauche

Alexandre est assis nu dans son lit que ferme une draperie. Il boit à une coupe que lui a tendue un médecin debout au pied de son lit devant un serviteur qui tient un plateau. A la tête du lit, un homme assis la face dans sa main, tient la main gauche d'Alexandre. Derrière le lit, un soldat tenant une lance.
Ce tableau peut correspondre au sujet proposé le 20 mars 1809 au premier concours d'essai pour le Prix de Rome: «Alexandre buvant la médecine que lui avait préparée son médecin Philippe.»

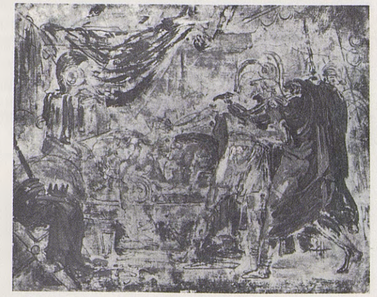
HISTORIQUE: Collections R. Lipchitz, Paris; Hans E. Bühler, Winterthur. Vente Hans E. Bühler, 15 novembre 1985, Christie, Londres, nº 5.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 2 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 10.

BIBLIOGRAPHIE: A. Blunt, *Géricault at the Marlborough Gallery,* in *Burl. Mag.,* janvier 1953, p. 24 – *Géricault,* Winterthur, 1956, nº 3 (ill.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 101 (ill.).

Etude critique pp. 320, 321

COLLECTION PARTICULIÈRE



537
MORT D'ALEXANDRE

Huile sur toile, h. 0,326; l. 0,407

Auteur inconnu

Alexandre, allongé sans connaissance sur un lit, est entouré de guerriers.

HISTORIQUE: Collection privée, Paris. Vente Hauswedel & Nolte, Hambourg, 4 juin 1974, nº 376.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, h. c. – *Grands et petits maîtres du Premier Empire,* Stein, Paris, 1937, nº 42.

Etude critique pp. 320, 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

538
SCÈNE D'HISTOIRE ANCIENNE

Huile. Papier vernis marouflé sur toile, h. 0,143; l. 0,203.

Le mauvais état de cette peinture permet de distinguer quatre personnages principaux: au centre un guerrier (?) blessé à la jambe, soutenu par un autre guerrier et soigné par un vieillard agenouillé. A gauche, une

femme qui semble se détourner et s'éloigner. Au fond à droite, personnage retenant un cheval derrière lequel on aperçoit une statue sur un piédestal.

HISTORIQUE: Collection du général Bro. Catalogué par Clément dès 1867 comme faisant partie de la collection du colonel Olivier Bro de Commères. Pourrait peut-être correspondre au feuillet n° 43 de l'album dit «violet» (doc. 385): ébauche sur papier gommé pour le concours de Rome, prisé 30 frs. Puis collection de Mme Pic-Paris, qui le prête à l'exposition du Centenaire.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 63.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 126 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 132 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 455, n° 132 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 100 (ill.).

Etude critique p. 321

COLLECTION PARTICULIÈRE

539
LA MORT D'HIPPOLYTE (?)

Huile sur toile, h. 0,260; l. 0,380
Signature apocryphe en bas à gauche: Th. Géricault

Auteur inconnu

Composition confuse; au premier plan obliquement, un corps nu étendu sur le dos auquel fait face, vu de profil, côté hors montoir, un cheval jeté à terre, frémissant. Un autre cheval fait face au monstre sortant de l'écume de la mer, la gueule ouverte. La composition est dominée par un cavalier coiffé d'un casque antique, traité en esquisse.

HISTORIQUE: Légué par Alfred Bruyas au musée de Montpellier en 1876. Selon la correspondance retrouvée par P. Grunchec à la Bibliothèque municipale de Montpellier (Ms. 385), il avait été acheté à l'imprimeur Jules Claye, sur la proposition de Théophile Silvestre.

EXPOSITIONS: *Les chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier,* Orangerie, Paris, 1939, n° 53 – *Meisterwerke des Museums in Montpellier,* Kunsthalle, Berne, 1939, n° 42.

BIBLIOGRAPHIE: A. Bruyas, *Musée de Montpellier, La galerie Bruyas,* Paris, 1876, p. 578, n° 99 – *I.R.A.F., Province, Monuments Civils, I,* Paris, 1878, p. 212 – L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905], p. 166 – A. Joubin, *Le Musée de Montpellier, Musée Fabre,* Paris, 1926, p. 172, n° 561 – J.-G. Goulinat, *Les chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier,* in *Le Dessin,* mars 1939, p. 456 – A. Joubin, *Le Musée de Montpellier à l'Orangerie des Tuileries,* in *Beaux-Arts,* 24 mars 1939, p. 2 – K. Berger, Vienne, 1952, n°s 17 et 18 (ill.) – L. Eitner, *Buchbesprechungen,* in *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 1953, XVI, p. 81 – P. Gaudibert, *Géricault,* in *Europe,* octobre 1954, p. 79 – *Géricault,* in *Sele Arte,* novembre-décembre 1954, pp. 39 (ill.), 40 – P. Nedra, *Géricault et ses amis,* in *Arcadie,* novembre 1956, pp. 35, 36 – J. Leymarie, *La peinture française,* le XIXe siècle, Genève, 1962, pp. 59 (ill.), 62 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – A. del Guercio, Milan, 1963, pp. 134/135, pl. VI (coul.) – V. N. Prokoviev, Moscou, 1963, p. 89 (ill.) – V. Golzio, *Géricault e Roma,* in *L'Urbe,* septembre-octobre 1963, p. 12 – K. Berger, trad. Paris, 1968, n°s 22 et 22*bis* (ill.) – R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 148 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 98 (ill.).

Etude critique p. 321

MUSÉE FABRE, MONTPELLIER

540
SCÈNE DE FUNÉRAILLES

Huile sur toile, h. 0,150; l. 0,210

Auteur inconnu

Plusieurs hommes s'apprêtent à ensevelir un corps enveloppé dans un linceul, l'un d'eux tient une enseigne romaine. A droite, une femme assise en pleurs, aux pieds d'un homme qui paraît montrer l'entrée d'une caverne.

HISTORIQUE: Vente Alfred Feydeau, Drouot, Paris, 22 mai 1902, n° 15, comme «Anonyme». Vente Drouot, Paris, 22 mars 1954, n° 87. Vente Drouot, Paris, 31 mai 1967, n° 43. Vente Sotheby, Londres, 3 juillet 1968, n° 111, adjugé £ 250 à Bellman. Vente Sotheby, Londres, 2 décembre 1971, n° 22.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 87 (ill.).

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

541
MARTYRE DE SAINT APPIEN

Huile sur carton, h. 0,205; l. 0,15

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Appartenant à P. Dubaut; selon M. Grunchec fut présenté à l'exposition Bernheim-Jeune en 1937 comme *Martyre d'un jeune chrétien.* M. Grunchec le rapproche d'un tableau de Gassies, de la cathédrale d'Aix, *Martyre de Saint-Appien.*

HISTORIQUE: en 1937, Paris, collection particulière.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 5.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 94 (ill.).

Etude critique p. 321

COLLECTION PARTICULIÈRE

542
ACHILLE RETIRÉ SOUS SA TENTE

Papier marouflé sur toile, h. 0,200; l. 0,150

Auteur inconnu

Nu, assis sur une litière vers la droite, il retourne la tête. Casque et armes au pied du lit.

HISTORIQUE: Acquis par Pierre Granville en 1952. Donation Granville au Musée de Dijon en 1969.

BIBLIOGRAPHIE: S. Lemoine, *Musée des beaux-arts de Dijon, Donation Granville, I,* Dijon, 1976, p. 239, n° 224 (Ecole française (?) XIXe siècle) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 81 (ill.).

Etude critique p. 321

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DIJON (Inv. DG 110)

543
PRISONNIER NU SE BATTANT AVEC UN SERPENT

Papier huilé marouflé sur toile, h. 0,305; l. 0,254

Auteur inconnu

Il est nu (seule une draperie couvre sa jambe droite) et vu de trois quarts assis sur le sol, prenant appui de son bras droit sur un bloc de pierre pour résister au serpent qui s'enroule autour de son bras gauche.

HISTORIQUE: Exposé en 1937 chez Bernheim-Jeune, et à nouveau en 1971/1972 aux Etats-Unis avec, comme pedigree, collections René Longa; Pierre Dubaut, Paris; James Lord, New York.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 9 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971/1972, n° 27 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, *Géricault in Los Angeles,* in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 773 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 122 (ill.).

Etude critique p. 321

COLLECTION PARTICULIÈRE

544
ANGÉLIQUE ET MÉDOR

Huile sur carton, h. 0,270; l. 0,200

Auteur inconnu

Il est assis de profil, caressant son chien de la main droite; Angélique, sur ses genoux, l'entourant de son bras gauche; il tient de sa main

gauche la main droite d'Angélique tandis qu'elle grave une inscription sur un arbre.

HISTORIQUE: Collection Maurice Magnin.

EXPOSITIONS: *Les artistes français en Italie,* Arts Décoratifs, Paris, 1934, nº 176.

BIBLIOGRAPHIE: J. Magnin, *Un cabinet d'amateur parisien en 1922* [Dijon, 1923], pp. 325 (ill.), 327, nº 496 – J. Magnin, *Catalogue du Musée de Dijon,* Dijon, 1938, nº 413 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 83 (ill.).

Etude critique p. 321

MUSÉE MAGNIN, DIJON

545
COMBAT D'UN LAPITHE ET D'UN CENTAURE

Huile sur toile, h. 0,370; l. 0,430

Auteur inconnu

De profil à droite, le Lapithe nu a chevauché le Centaure qu'il combat avec une massue.

HISTORIQUE: Collection Georges Oprescu, Bucarest.

BIBLIOGRAPHIE: G. Oprescu, *Œuvres inédites de Géricault en Roumanie,* in *Art de France,* 1961, I, pp. 368/369 (ill.) – G. Oprescu, Bucarest, 1962, face p. 32 (coul.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 113 (ill.).

Etude critique p. 321

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE ROUMANIE, BUCAREST (R.S.R.)

546
LE COUREUR DE MARATHON

Papier marouflé sur toile, h. 0,430; l. 0,580

Auteur inconnu

Il s'écroule épuisé, ayant remis son message.

HISTORIQUE: Vente Sotheby, Londres, 28 juin 1967, nº 31, avec comme provenance indiquée, collections Richard Goetz, Paris; Legueltel; K. Moutet, Paris; Claude Aubry, Paris. Adjugé £ 1200 à Goldberg.

EXPOSITIONS: *D'Ingres à Théodore Rousseau,* Aubry, Paris, 1959, nº 19.

BIBLIOGRAPHIE: F. Lem, *A propos de Géricault,* in *Le Peintre,* 1er décembre 1962, pp. 6 (ill.), 9 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 85 (ill.).

Etude critique p. 321

COLLECTION PARTICULIÈRE

547
SCÈNE ANTIQUE

Plume, lavis de bistre et rehauts de gouache, h. 0,265; l. 0,330

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Publié par F. Lem en 1963, sans localisation, sous le nom *Achille pleurant Patrocle mort.*

BIBLIOGRAPHIE: F. Lem, *A propos de Géricault,* in *Le Peintre,* 15 mars 1963, pp. 6 (ill.), 7.

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

548
RÉVOLTE SUR UN VOILIER

Huile sur papier marouflé sur bois, h. 0,300; l. 0,415

Auteur inconnu

HISTORIQUE: D'après le livre consacré à la collection Bühler, a appartenu aux collections Otto Ackermann, Paris; Hans E. Bühler, Winterthur. Vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, nº 9.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 14, pl. III.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Géricault at Winterthur,* in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 257 – *Sammlung Hans E. Bühler,* Winterthur, 1956, nº 7 (ill.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 99 (ill.) – L. Eitner, *The literature of art,* in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

Etude critique p. 321

COLLECTION PARTICULIÈRE

549
GUET-APENS DANS UN DEFILÉ

Huile sur toile, h. 0,410; l. 0,305

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Apparaît à une exposition en 1937, où il est indiqué avoir figuré à l'exposition des *Peintres Normands,* Galerie Barbazanges, Paris, 1928, et appartenir à la collection M. Aimé-Azam.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 6.

BIBLIOGRAPHIE: D. Aimé-Azam, Paris, 1956, face p. 32 (ill.), p. 339 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 90 (ill.).

Etude critique p. 321

COLLECTION PARTICULIÈRE

550
MISE AU TOMBEAU

Huile sur toile, h. 0,80; l. 0,64

Auteur inconnu

Le corps du Christ est transporté par deux hommes: l'un de face, légèrement incliné, tient le linceul à deux mains. L'autre, agenouillé de trois quarts dorsal, tient dans une main une torche et enlace de l'autre bras les jambes du Christ.

HISTORIQUE: Indiqué dans plusieurs expositions entre 1936 et 1938 comme appartenant à la collection Pierre Dubaut. Acquis sur le legs Felton par la Galerie Nationale, à Melbourne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Sterner, New York, 1936, nº 2 (ill.) – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 32 (ill.) – *Quelques maîtres du 18e et du 19e siècle,* Durand-Ruel, Paris, 1938, nº 31 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 4, pl. II.

BIBLIOGRAPHIE: *L'Art vivant,* 1er février 1928 p. 116 (ill.) – M. Gauthier, Paris, 1935, p. 25 (ill.) – *America sees Gericault whose art lit the fame of Romanticism* in *Art digest,* 15 novembre 1936, pp. 5 (ill.), 6 – M. Davidson, *The American debut of Gericault,* in *Art News,* 21 novembre 1936, pp. 8 (ill.), 29 – F. Antal, in *Burl. Mag.* LXVIII, 1936, p. 130 – H. S. Francis, *Exhibition of the work of Gericault,* in *Bulletin of the Cleveland Museum of Art,* février 1937, p. 25 – J. de Laprade, *Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault a été organisée par la «Sauvegarde de l'art français»,* in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – P. Courthion, *David, Ingres, Gros, Géricault,* Paris, 1940, s.p. (ill.) – A. Blunt, *Géricault at the Marlborough Gallery,* in *Burl. Mag.,* janvier 1953, p. 24

– P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 96 (ill.); B. Smith, *The Melbourne Géricault,* in *Art Bulletin of Victoria,* 1967/1968, pp. 5-12; 1968/1969, pp. 16-23.

Etude critique p. 321

NATIONAL GALLERY OF VICTORIA, MELBOURNE

551
ANDROMÈDE

Huile sur toile, h. 0,260; l. 0,200

Auteur inconnu

A droite, les mains enchaînées derrière le dos, Andromède vue de profil, nue, est assise; une vague déferle sur le rocher où elle se trouve. Dans le fond, à gauche, apparaît Persée.

HISTORIQUE: Collection Maurice Gobin, Paris.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s.d. [1958], nº 45 (ill.). – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 82 (ill.).

Etude critique p. 321

COLLECTION PARTICULIÈRE

552
PROMÉTHÉE ENCHAÎNÉ

Papier marouflé sur bois, h. 0,240; l. 0,320

Auteur inconnu

Il est vu assis, les mains enchaînées, hurlant; du bec de l'aigle, dont on voit le bec et une des serres, dégouline le sang.

HISTORIQUE: Collectin Maurice Gobin, Paris.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s.d. [1958], nº 55, (ill.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 103 (ill.).

Etude critique p. 321

COLLECTION PARTICULIÈRE

553
PROMÉTHÉE ENCHAINÉ ENTOURÉ DE NYMPHES (?)

Huile sur toile, h. 0,320; l. 0,410

Auteur inconnu

Un homme nu couché sur un rocher, dont les quatre membres sont enchaînés, est entouré de femmes nues tournant autour de lui.

HISTORIQUE: Don Emile Pellisson en 1892.

BIBLIOGRAPHIE: *Catalogue du Musée municipal, Cognac,* s.d., nº 78.

Etude critique p. 321

MUSÉE MUNICIPAL, COGNAC

554
HOMÈRE

Papier, h. 0,320; l. 0,380

Auteur inconnu

L'aède est vu tenant sa lyre devant un lit de repos, sous une colonne. A droite, une femme fait un geste d'admiration. A gauche, ce sont des guerriers. Paysage vu à travers une colonnade de style toscan.

HISTORIQUE: Exposé en 1937 comme appartenant à Pierre Dubaut.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, nº 7.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, nº 292 (ill.).

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

555
LA PRISE DE TROIE

Huile sur carton, h. 0,540; l. 0,720

Auteur inconnu

Au premier plan, en silhouette, des archers; derrière, un guerrier sans casque, les cheveux au vent, conduit un char tiré par trois chevaux; derrière lui, guerrier brandissant une lance. Au fond, vers la droite, les assiégés rejettent un guerrier grec qui a réussi à atteindre le sommet du rempart. A droite, Troie commence à brûler; des ombres s'agitent dans l'incendie.

HISTORIQUE: Collection Jacques Lipchitz, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Sterner, New York, 1936, nº 15 (ill.) – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, nº 3.

BIBLIOGRAPHIE: *America sees Géricault,* in *Art digest,* 15 novembre 1936, p. 6 – M. Davidson, *The American debut of Géricault,* in *Art News,* 21 novembre 1936, p. 10 – H. Francis, *Exhibition of the work of Géricault,* in *Bulletin of the Cleveland museum of art,* février 1937, p. 25 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 102 (ill.).

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

556
JOSEPH RECONNU PAR SES FRÈRES

Huile sur toile, h. 0,380; l. 0,460

Auteur inconnu

Il est au milieu de la composition, ses longs cheveux épars sur ses épaules, vêtu d'une longue tunique. Autour de lui, ses frères font des gestes divers exprimant leur joie.

HISTORIQUE: Collection Cailleux, Paris, 1973.

EXPOSITIONS: *Autour du néo-classicisme,* Cailleux, Paris, 1973, nº 28.

BIBLIOGRAPHIE: F. Lem, *A propos d'une exposition,* in *Le Peintre,* 15 mars 1973, pp. 5 (ill.), 8.

Etude critique p. 321

COLLECTION PARTICULIÈRE

557
SCÈNE ANTIQUE

Huile sur papier, h. 0,381; l. 0,495

Auteur inconnu

A gauche, au premier plan, un cavalier qui porte un casque gaulois, se dirige vers un groupe de femmes drapées à demi vêtues, qui brandissent des couronnes.

HISTORIQUE: Annonce d'*Apollo* et du *Connoisseur* en 1968, pour une vente publique de peintres anciens, chez Jacoby à Montréal, les 14/15 novembre 1968.

BIBLIOGRAPHIE: Annonce publicitaire d'*Apollo,* octobre 1968, p. LXXXIII (ill.) – Annonce publicitaire du *Connoisseur,* octobre 1968, p. LXXXVII (ill.).

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

558
JEUNE HOMME SOUTENANT UN BLESSÉ

Carton marouflé sur bois, h. 0,225; l. 0,350

Auteur inconnu

Il est nu, situé de profil à gauche, soutenant par les épaules un homme étendu à terre, blessé. Dans le fond à droite en haut, un homme, sans doute l'agresseur, s'enfuit.

HISTORIQUE: Certifié par Jacques Mathey en 1952. Photo Archives de la Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

559
LAMENTATION SUR UN ENFANT MORT

Peinture, h. 0,273; l. 0,375

Auteur inconnu

L'enfant est étendu nu sur un lit recouvert de draps; sa mère, au premier plan, exprime la douleur; au pied du lit se penche un homme jeune. A droite, en clair-obscur, un homme semblant un prêtre, désigne le ciel. Divers assistants éplorés derrière le lit.

HISTORIQUE: Connu par une photographie des Archives de la Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

560
LE PÈRE ET LE FRÈRE DE LUCRÈCE AUTOUR DE SON CADAVRE (?)

Peinture, 0,28; l. 0,368

Auteur inconnu

Au premier plan, une femme vêtue de bleu, jaune et rouge est couchée morte sur un lit de repos. A droite, un homme jeune brandit un poignard. A gauche, un homme barbu invoque une divinité (Zeus?) sur un haut piédestal.

HISTORIQUE: Connu par une photographie des Archives de la Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

561
LE BANQUET TRAGIQUE

Huile sur toile, h. 0,243; l. 0,322

Auteur inconnu

Autour d'une table, où l'on voit les coupes renversées, divers personnages, dont l'un qui s'est levé à droite brandit une épée, tandis qu'à gauche un autre personnage, un genou à terre, semble prêt à bondir, l'épée à la main.

HISTORIQUE: Connu par une photographie des Archives de la Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

562
SCÈNE ANTIQUE

Papier marouflé sur toile, h. 0,190; l. 0,240

Auteur inconnu

A gauche, un guerrier grec nu, casqué, l'épée sur la poitrine, le manteau sur l'épaule gauche, salue de la main un guerrier casqué, assis, embrassant de son bras gauche un enfant vers lequel se penche une femme; derrière, une autre femme. La scène se passe sans doute dans un temple, car au fond, sur le ciel, se silhouette une statue de Jupiter.

HISTORIQUE: Indiqué dans l'ouvrage consacré à la collection Hans E. Bühler, Winterthur, comme provenant de la collection R. Lipchitz, Paris. Vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 1.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 11.

BIBLIOGRAPHIE: *Sammlung Hans E. Bühler,* Winterthur, 1956, n° 1 (ill.). – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 110 (ill.).

Etude critique p. 321

COLLECTION PARTICULIÈRE

563
LE TRIOMPHE DE LA MISÈRE (?)

Huile sur toile, h. 0,92; l. 0,129

Auteur inconnu

Sur une charrette traînée par deux chevaux étiques, est assise une vieille femme qui tient les guides. Derrière elle, une sorte de Renommée burlesque qui sonne d'une trompe en corne et pose une couronne de lauriers sur la tête de la vieille femme. Un enfant nu précède le cortège, un vieillard et une femme l'accompagnent. Dans l'angle inférieur gauche, quatre personnages assis, dont deux hommes et deux femmes; l'une de celles-ci se prend la tête dans les mains, l'autre a l'air accablé. Le cortège sort d'une porte de ville de style médiéval dont les toitures sont couvertes en chaume. Dans le fond, une montagne au sommet de laquelle on distingue un château avec son donjon et un clocher.

HISTORIQUE: Publié en 1963 comme étant dans la collection Testori à Novate.

BIBLIOGRAPHIE: A. del Guercio, Milan, 1963, p. 142, fig. 22, 23, 24 – G. Bruno, *La Ricerca dell'identità,* cat. exp. Milan, 1974-1975, cité p. 13 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 114 (ill.).

Etude critique p. 321

COLLECTION PARTICULIÈRE

564
LA BARQUE DE CARON PASSANT LE STYX (?)

Huile sur toile, h. 0,165; l. 0,285

Auteur inconnu

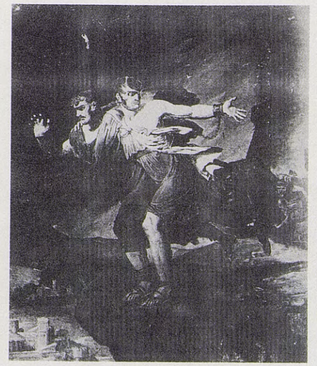
Sur un bateau qui se détache de la rive, onze personnages ont embarqué; d'autres restés à terre se désolent de leur départ.

HISTORIQUE: Collection Maurice Gobin, Paris.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s.d. [1958], n° 44 (ill.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 108 (ill.).

Etude critique p. 321

COLLECTION PARTICULIÈRE



565
DEUX PRISONNIERS ÉCHAPPÉS SE PRÉCIPITANT DANS UN ABÎME

Peinture

Auteur inconnu

Ce sont deux soldats romains qui ont rompu leurs fers, ils ont encore aux pieds et aux mains les bracelets de leurs chaînes; ils s'enfuient, et l'un d'eux s'aperçoit tout à coup qu'ils sont au bord d'une falaise et vont se précipiter dans le vide. Derrière eux, les poursuivant, un militaire casqué et, dans le fond, le bastion d'un rempart. L'échappée au-delà de la falaise laisse voir une ville mythique.

HISTORIQUE: Connu par un document des Archives de la Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

566
MORT D'UN GUERRIER ANTIQUE

Huile sur toile, h. 0,43; l. 0,60

Auteur inconnu

Il s'effondre, percé d'une flèche, entre les bras de deux autres guerriers et d'un jeune homme. L'arc de celui qui a tiré la flèche au second plan, est encore bandé. Au premier plan, vu de dos en silhouette, un genou sur une pierre tabulaire, un guerrier qui a son bouclier derrière le dos.

HISTORIQUE: Apparaît à l'exposition de 1936 à New York avec la provenance: collection Lipchitz.

EXPOSITIONS: *Gericault,* Sterner, New York, 1936, nº 13.

BIBLIOGRAPHIE: *America sees Gericault whose art lit the flame of Romanticism,* in the *Art Digest,* 15 novembre 1936, p. 6. – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 97 (ill.).

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE.

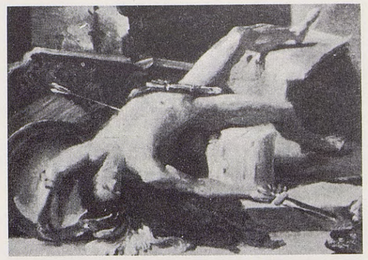
567
CADAVRE ÉTENDU SUR DES PIERRES

Huile sur carton, h. 0,22; l. 0,27

Auteur inconnu

Portant encore son bouclier attaché au bras gauche et son épée de la main droite, il gît sur les ruines d'un monument.

HISTORIQUE: Apparaît à l'exposition de 1953, avec la provenance, collection Lipchitz. Philippe Grunchec, dans son ouvrage, indique ensuite collection Renand.



EXPOSITIONS: *Géricault,* Winterthur, 1953, nº 17.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 89 (ill.).

Etude critique p. 321

COLLECTION PARTICULIÈRE

568
MORT DE ROLAND À RONCEVAUX (?)

Huile sur toile, h. 0,450; l. 0,380

Auteur inconnu

Vu de profil, côté hors montoir, un cheval cabré; à ses pieds s'est effondré un guerrier médiéval percé de flèches. A gauche, un arbre. A droite, rocher à pic qui peut figurer le défilé de Roncevaux.

HISTORIQUE: Attribué à Géricault par F. H. Lem.

BIBLIOGRAPHIE: F. H. Lem, *Géricault, Les Sources. A, La formation intellectuelle,* in *Le Peintre,* 15 mars 1963, pp. 5 (ill.), 7... – F. H. Lem, *Géricault, Les Sources. B, Les motifs d'inspiration,* in *Le Peintre,* 1er avril 1963, p. 9.

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

569
ALLÉGORIE

Peinture

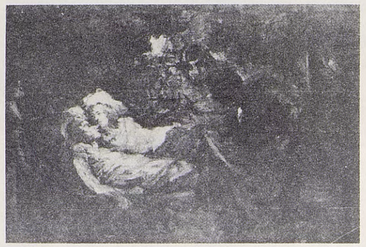
Auteur inconnu

A droite, une femme à la poitrine demi nue, couronnée d'un diadème, tient dans son giron trois enfants nus. Elle se détache, semble-t-il, sur un drapeau. A gauche, un char antique (?)

HISTORIQUE: Aurait été avant 1928 à la Galerie Sambon. Photographie, Archives Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



570
LES AMANTS

Huile sur toile, h. 0,61; l. 0,91

Auteur inconnu

Un homme et une femme sont étendus l'un près de l'autre. Environnement indistinct.

HISTORIQUE: Attribué à Géricault en 1962 par F. H. Lem, qui le situe dans une collection privée.

BIBLIOGRAPHIE: F. H. Lem, *Technique de Géricault, B: Le peintre,* in *Le Peintre,* 1er décembre 1962, pp. 6 (ill.), 9.

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

571
TRIOMPHE ROMAIN

Peinture, h. 0,325; l. 0,41

Auteur inconnu

Dans un quadrige aux chevaux blancs se tient un général romain, il est suivi de porte-enseigne et de soldats. Derrière, entre les colonnes d'un temple, la foule l'ovationne. Mouvement de foule dans la partie gauche. Dans le fond, monuments antiques.

HISTORIQUE: Certificat de P. Dubaut, daté d'octobre 1957, avec indication du titre *Triomphe de Paul-Emile.* Photographie Archives Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

572
ACHILLE DONNANT À NESTOR LE PRIX DE LA SAGESSE

Huile sur toile, h. 0,41; l. 0,52

Auteur inconnu

A droite, Achille nu remet à Nestor habillé d'une tunique et d'une draperie, la coupe qu'il tient de la main gauche. Fond de paysage.

HISTORIQUE: Présenté en 1953 comme Géricault selon M. Grunchec, qui a identifié le sujet donné au concours du Prix de Rome de 1820; a appartenu, selon le même auteur, à L. Lipchitz et à P. Dubaut.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Winterthur, 1953, nº 12.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 80 (ill.).

Etude critique p. 321

COLLECTION PARTICULIÈRE

573
L'INCENDIE

Huile sur toile, h. 0,55; l. 0,65

Auteur inconnu

Plusieurs personnages en premier plan sont abandonnés au désespoir.

HISTORIQUE: Attribué à Géricault par P. Dubaut à l'exposition de Winterthur.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Winterthur, 1953, n° 8.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 93 (ill.).

Etude critique p. 321

COLLECTION PARTICULIÈRE

574
APOLLON PYTHIEN APRÈS SA VICTOIRE

Papier marouflé sur toile, h. 0,430; l. 0,580

Auteur inconnu

Au milieu d'une clairière, brandissant son arc, fait un grand geste pour remercier Zeus devant une cascade au pied de laquelle gît le cadavre du serpent Python et celui de ses victimes. Au premier plan, d'autres victimes du serpent.

HISTORIQUE: Collection Magnin, Dijon.

BIBLIOGRAPHIE: J. Magnin, Un *cabinet d'amateur parisien* en 1922 [Dijon, 1923], pp. 322, n° 495, 325 (ill.). – J. Magnin, *Catalogue du Musée de Dijon,* 1938, n° 412 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 84 (ill.).

Etude critique p. 321

MUSÉE MAGNIN, DIJON

575
SCÈNE D'HAMLET (?)

Gouache, h. 0,070; l. 0,050

Auteur inconnu

Deux personnages qui, d'après leur costume, peuvent être Hamlet et Horatio sont vus dissertant en silhouette.

HISTORIQUE: Connu par une photographie des Archives de la Fondation Wildenstein.

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

576
BERGER NU DÉCOUVRANT LE CADAVRE D'UN JEUNE HOMME

Pierre noire et couleurs, h. 0,185; l. 0,118
Cachet de la collection Léon Bonnat

Auteur inconnu

Un homme nu, tenant de la main gauche un long bâton, fait un geste de la main droite. A ses pieds, étendu, un homme demi-nu.

HISTORIQUE: Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: Géricault, Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 39.

Etude critique p. 321

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 738)

577
MILON DE CROTONE

Plume et lavis, h. 0,274; l. 0,197
Cachet du Musée d'Orléans

Auteur inconnu

Vu de face, il est enserré dans les deux branches d'un arbre, dans une forêt où l'on distingue divers personnages.

HISTORIQUE: Legs Paul Fourché en 1922.

Etude critique p. 321

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ORLÉANS (Inv. 740 H).

578
SCÈNE ANTIQUE

Dessin

Auteur inconnu

Un homme debout joint les mains dans un geste de désespoir auprès d'une femme étendue à terre. Dans le fond, vague silhouette. La lecture est rendue difficile par le flou dû à l'agrandissement photographique.

HISTORIQUE: Figure sur la photographie d'un panneau d'accrochage de l'exposition citée ci-dessous.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, h. c.

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

579
LE MESSAGER

Plume et lavis de bistre, h. 0,170; l. 0,230

Auteur inconnu

A gauche, vu en silhouette, un guerrier portant deux lances s'incline et salue un homme jeune assis sous une tente, assisté de trois vieillards. Au fond, palmier, tente et autres personnages.

HISTORIQUE: Exposé en 1937 avec, comme pedigree, collections baron de Laage; Dr Lœper.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 81.

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

580
SCÈNE NOCTURNE

Plume et lavis, h. 0,210; l. 0,290

Auteur inconnu

Quatre hommes nus, armés de torches, semblent regarder un autre homme couché à terre.

HISTORIQUE: Publié par F. H. Lem en 1962, comme étant dans une collection privée, Paris.

BIBLIOGRAPHIE: F. H. Lem, *Technique de Géricault,* in *Le Peintre,* 15 novembre 1962, p. 9.

Etude critique p. 321

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

581
SCÈNE DE MEURTRE

Plume et lavis de brun, h. 0,110; l. 0,120

Auteur inconnu

Cachets collections Gallichon, P. Fourché, C. R (non identifié), Musée d'Orléans

L'assassin gît à terre, un homme s'empresse auprès de lui, trois autres s'enfuient; monté sur un piédestal, un autre homme paraît avoir donné l'ordre.

HISTORIQUE: Legs Paul Fourché au Musée d'Orléans, 1922.

Etude critique p. 321

MUSÉE D'ORLÉANS (Inv. 740 C)

582
HOMME NU ASSIS, FEMME NUE TENDANT LES BRAS À UN ENFANT NU

Mine de plomb, h. 0,32; l. 0,27

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Legs Gigoux au Musée de Besançon en 1896.

Etude critique p. 321

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BESANÇON

583
FEMME ET ENFANT

Plume. h. 0,190; l. 0,265

Auteur inconnu

Cachet du Musée de Lille

Une jeune femme agenouillée, vue de profil à gauche, soutient un enfant nu, baignant ses pieds dans un ruisseau.

HISTORIQUE: Don Lucien Rouzé.

BIBLIOGRAPHIE: L. Gonse, *Musée de Lille: le Musée Wicar,* in *G.B.A.,* janvier 1877, pp. 91/92 – H. Pluchart, *Catalogue du Musée Wicar,* Lille, 1889, n° 1400.

Etude critique p. 322

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LILLE (Inv. 1400)

584
DEUX FEMMES DRAPÉES À L'ANTIQUE

Plume et fusain, h. 0,334; l. 0,214

Auteur inconnu

Marque non identifiée, cachets de la collection Jean Gigoux et du Musée de Besançon

Elles sont debout, vues de face, l'une porte un vase sur la tête, l'autre retourne son visage vers la droite.

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Légué au Musée de Besançon en 1896.

Etude critique p. 322

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2164)

585
COUPLE S'EMBRASSANT

Crayon noir h. 0,175; l. 0,149

Auteur inconnu

Cachet de la collection Paul Fourché du Musée d'Orléans

HISTORIQUE: Collection Paul Fourché. Légué au Musée d'Orléans en 1907.

Etude critique p. 322

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ORLÉANS (Inv. 740 I)

INDEX THÉMATIQUE

ACADÉMIES

d'homme assis: cat. 125, cat. 143, cat. 147, cat. 155, cat. 173
d'homme couché: cat. 116, cat. 152B
d'homme debout: cat. 117, cat. 118, cat. 119, cat. 120, cat. 121, cat. 122, cat. 123, cat. 124, cat. 126, cat. 127, cat. 136, cat. 137, cat. 138, cat. 141, cat. 142, cat. 144, cat. 145, cat. 148, cat. 149, cat. 152, cat. 156, cat. 174
d'homme à genoux: cat. 140
torse (d'homme): cat. 128, cat. 128A, cat. 129, cat. 130, cat. 131, cat. 132, cat. 133, cat. 133A, cat. 133B, cat. 134, cat. 134A, cat. 135, cat. 139, cat. 145bis; (buste): cat. 146

ALLÉGORIE

cat. 569
Destinée humaine: cat. 531
Force (emblème de la): cat. 266
Justice et vengeance divine: cat. 385, cat. 386
Misère: cat. 563
Mort (combat de la): cat. 530
Vice: cat. 513
Volupté: cat. 512, cat. 512A

ANATOMIE

Homme: cat. 396-411, cat. 412, cat. 413, cat. 414
Cheval: cat. 415, cat. 416-431, cat. 432, cat. 434, cat. 436, cat. 437, cat. 440, cat. 441, cat. 442-446, cat. 447-455

ANIMAUX

Chèvre et mouton: cat. 337, (Pieter Boel): cat. 337A
Chien: cat. 22, cat. 338, cat. 338A, cat. 338B, cat. 338C, cat. 357, cat. 378
Coq et poule: cat. 18bis, cat. 19
Génisse et chevreau: cat. 356
Lièvre: cat. 95
Lion: cat. 319, cat. 320, cat. 321
Mulets: cat. 20
Tigre: cat. 348, cat. 349, cat. 350, cat. 351

ANTIQUE
(voir également histoire)

Etudes (d'après l'): cat. 176, cat. 177, cat. 180, cat. 181, cat. 183, cat. 184, cat. 186, cat. 193, cat. 194, cat. 195, cat. 196, cat. 197, cat. 198, cat. 199, cat. 200, cat. 201, cat. 203, cat. 204, cat. 205, cat. 206, cat. 207, cat. 208, cat. 209, cat. 210, cat. 211, cat. 212, cat. 213, cat. 214, cat. 216, cat. 217, cat. 225, cat. 230, cat. 231, cat. 232, cat. 234, cat. 235, cat. 236, cat. 237, cat. 240, cat. 241, cat. 245, cat. 491
Bassae (temple de): cat. 278-293
Cavaliers: cat. 254, cat. 471, cat. 504, cat. 509, cat. 510, cat. 511
Char: cat. 256, cat. 257, cat. 388, cat. 388A, cat. 504, cat. 532, cat. 533
Chevaux: cat. 505, cat. 506, cat. 507, cat. 508
Classiques (sujets): cat. 185, cat. 187, cat. 188
Combat: cat. 247, cat. 472, cat. 499, cat. 500, cat. 502, cat. 534
Danse: cat. 379, cat. 473, cat. 475, cat. 477, cat. 532, cat. 584
Ephèbe: cat. 238
Femme (à l'): cat. 473, cat. 475, cat. 477, cat. 532, cat. 584
Funérailles: cat. 211, cat. 540
Général romain: cat. 499, cat. 500, cat. 502
Guerriers: cat. 233, cat. 257, cat. 493, cat. 494, cat. 566
Marathon (coureur de): cat. 546
Montfaucon (d'après): cat. 190, cat. 192, cat. 194, cat. 201, cat. 203, cat. 217, cat. 230, cat. 231, cat. 246, cat. 247
Prisonniers: cat. 543, cat. 565
Scènes antiques: cat. 461, cat. 547, cat. 557, cat. 562, cat. 576, cat. 578
Triomphe romain: cat. 571

CARICATURES

cat. 27, cat. 32, cat. 33, cat. 38, cat. 40, cat. 45, cat. 50, cat. 55, cat. 75, cat. 486

ENFANTS

cat. 478, cat. 582, cat. 583

FEMMES

nues: cat. 168, cat. 169, cat. 170, cat. 171
deux femmes: cat. 172, cat. 172A, cat. 172B, cat. 532
figure de: cat. 326
tête de: cat. 262, cat. 477
et enfant: cat. 583
à l'antique: cat. 245, cat. 473, cat. 475, cat. 584

GENRE (scènes de)

Amants (les): cat. 570
Amour ailé pinçant de la guitare: cat. 22bis
Charette rustique: cat. 20bis
Concert: cat. 220, cat. 316
Couple s'embrassant: cat. 585
Messager (le): cat. 579
Mulets porteurs de fardeaux: cat. 20
Pêcheur tirant un bateau avec une corde: cat. 121
Suzanne au bain: cat. 366

GUERRE

Bataille: cat. 330, cat. 331, cat. 332, cat. 333; (navale): cat. 380, cat. 391, cat. 393, cat. 489
Cavalerie (combat): cat. 340, cat. 501; (gradé): cat. 433
Dragon blessé: cat. 390
Militaires (scènes et sujets): cat. 41, cat. 51, cat. 113, cat. 223, cat. 227
Officier de chasseurs: cat. 21
Porte-étendard: cat. 315
Soldat mort: cat. 152B

HIPPIQUES (Scènes)

Antique: cat. 238, cat. 254, cat. 471, cat. 505, cat. 506, cat. 507, cat. 508, cat. 509, cat. 510, cat. 511
Cavaliers: cat. 111, cat. 435; (militaires): cat. 21, cat. 433, cat. 474
Cheval (voir également Anatomie); (tête de): cat. 226, cat. 495, cat. 497; (deux chevaux): cat. 308, cat. 309, cat. 310, cat. 311; (attaqué par un lion): cat. 395, cat. 395A; (croupe de): cat. 392, cat. 495
Orient: cat. 109, cat. 389

Carnet de 1808: cat. 23, cat. 24, cat. 25, cat. 26, cat. 27, cat. 28, cat. 29, cat. 30, cat. 31, cat. 35, cat. 36, cat. 37, cat. 39, cat. 42, cat. 43, cat. 44, cat. 45, cat. 47, cat. 49, cat. 50, cat. 51, cat. 52, cat. 53, cat. 54, cat. 55, cat. 56, cat. 57, cat. 58, cat. 59, cat. 60, cat. 61, cat. 62, cat. 64, cat. 66, cat. 67, cat. 68, cat. 70, cat. 72, cat. 73, cat. 74, cat. 75, cat. 76, cat. 77, cat. 78, cat. 79, cat. 80, cat. 81, cat. 82, cat. 83, cat. 84, cat. 86, cat. 87, cat. 88, cat. 89, cat. 90, cat. 92, cat. 93, cat. 94, cat. 96, cat. 97, cat. 98, cat. 99, cat. 102, cat. 104, cat. 105

HISTOIRE

Antique
cat. 107, cat. 538
Achille: cat. 460, cat. 461, cat. 462, cat. 542, cat. 572
Alexandre: cat. 496, cat. 498, cat. 536, cat. 537
César: cat. 517
Germanicus: cat. 294
Hippolyte: cat. 539
Homère: cat. 554
Horaces: cat. 387
Jason: cat. 255
Lucrèce: cat. 560
Médée: cat. 267, cat. 522
Milon de Crotone: cat. 577
Novius Balbus Pater (statue de): cat. 270
Mucius Scaevola: cat. 469
Sennacherib (défaite de): cat. 355
Troie (prise de): cat. 555

Moyen Age
Guerriers: cat. 474
Roland (mort de): cat. 568

Moderne
Marie de Médicis: cat. 302, cat. 365
Henri IV (Apothéose d'): cat. 368

Contemporaine
Caire (révolte du): cat. 106, cat. 106A
Jaffa (pestiférés de): cat. 384
Landshut (attaque de la ville de): cat. 110, cat. 110A
Madrid (capitulation de): cat. 108, cat. 108A
Nazareth (combat de): cat. 383, cat. 383A
Pyramides (bataille des): cat. 112, cat. 382, cat. 382A

HOMME
(voir également Académies, Anatomies, Portraits)

Jambes (d'): cat. 34, cat. 58, cat. 342

Mains (d'): cat. 65, cat. 91, cat. 157, cat. 158, cat. 159, cat. 160, cat. 161, cat. 162, cat. 166, cat. 167; (de Géricault): cat. 163; (bras et mains); cat. 164, cat. 165
Nu: cat. 63, cat. 242, cat. 484, cat. 485, cat. 487
Tête (d'): cat. 67, cat. 150, cat. 151, cat. 153, cat. 154, cat. 175, cat. 269, cat. 370, cat. 372, cat. 375, cat. 376, cat. 377

MAÎTRES (Etudes, copies d'après les)

Boel (Pieter): cat. 337
Caravage: cat. 323
Carrache: cat. 242, cat. 252, cat. 258, cat. 262
Champaigne (Philippe de): cat. 381
Corrège: cat. 362
David: cat. 387
Dominiquin: cat. 259
Doyen: cat. 269
Fetti (Domenico): cat. 359
Flaxman: cat. 184, cat. 187, cat. 188, cat. 189, cat. 190, cat. 192, cat. 196, cat. 197, cat. 198, cat. 199, cat. 243, cat. 245
Girodet: cat. 106, cat. 114
Gros: cat. 108, cat. 112, cat. 367, cat. 382, cat. 383, cat. 384
Hersent (Louis): cat. 110
Jordaens: cat. 373
Jouvenet: cat. 327, cat. 328, cat. 329
Guérin: cat. 394
Le Sueur: cat. 204, cat. 274, cat. 324
Michel-Ange: cat. 271
Mola: cat. 322
Oudry: cat. 378
Penni: (Luca) cat. 275
Piombo (Sebastiano del): cat. 339
Pitati (Bonifacio de): cat. 344
Poussin: cat. 176, cat. 191, cat. 192, cat. 204, cat. 212, cat. 228, cat. 229, cat. 294, cat. 369
Prud'hon: cat. 385
Raphael: cat. 178, cat. 191, cat. 202, cat. 215, cat. 254, cat. 258, cat. 259, cat. 263, cat. 264, cat. 265, cat. 266, cat. 325, cat. 326
Rembrandt: cat. 313, cat. 314, cat. 366, cat. 367
Reni (Guido): cat. 352
Ribera: cat. 363
Rigaud: cat. 299
Romano (Giulio): cat. 340
Rosa (Salvator): cat. 330, cat. 331, cat. 332, cat. 333
Rubens: cat. 302, cat. 303, cat. 304, cat. 305, cat. 306, cat. 307, cat. 319, cat. 320, cat. 321, cat. 347, cat. 353, cat. 364, cat. 365, cat. 368
Snyders: cat. 357
Spada: cat. 316
Stubbs: cat. 348, cat. 349, cat. 350
Tiarini (Alexandre): cat. 276
Titien: cat. 296, cat. 297, cat. 334, cat. 335, cat. 345
Van Beyeren: cat. 317
Van Dyck: cat. 298, cat. 300, cat. 301, cat. 346, cat. 367
Van Oost: cat. 336
Velasquez: cat. 343
Vernet (Carle): cat. 388, cat. 389
Vernet (Horace): cat. 390, cat. 391, cat. 392
Veronèse: cat. 312, cat. 360, cat. 361
Vecchio (Palma): cat. 273

Maîtres non identifiés: cat. 355, cat. 356, cat. 358, cat. 370, cat. 371, cat. 372, cat. 377

MYTHOLOGIE

Andromède: cat. 551
Angélique et Médor: cat. 544
Antinoüs égyptien: cat. 261
Apollon: cat. 239, cat. 574
Bacchante et taureau: cat. 246
Bacchus: cat. 470
Caron (barque de): cat. 564
Centaure, Centauromachie: cat. 490, cat. 492, cat. 545
Cérès et Thétis: cat. 253
Comala (mort de): cat. 521
Eros: cat. 222, cat. 239, cat. 249, cat. 250, cat. 492
Esculape (offrande à): cat. 394, cat. 394A
Faune: cat. 373
Gigantomachie: cat. 476, cat. 477, cat. 478, cat. 479, cat. 480, cat. 481, cat. 482, cat. 483, cat. 484, cat. 485, cat. 488
Hercule: cat. 260, cat. 470
Hermès: cat. 251
Jupiter et Antiope: cat. 362
Naissance de l'Amour: cat. 274
Prométhée enchaîné: cat. 552, cat. 553
Psyché: cat. 492
Thétis: cat. 243
Venus: cat. 244, cat. 275, cat. 492
Vulcain: cat. 217

NATURES MORTES

cat. 317, cat. 318

PAYSAGES

cat. 20, cat. 69, cat. 85, cat. 438, cat. 439
Ciel (Etude de): cat. 463
Montmartre: cat. 220
Avec paysans demi-nus dormant: cat. 295
Avec pont: cat. 18, cat. 18bis

PORTRAITS

Artiste peintre: cat. 12, cat. 13
Charles Quint: cat. 346
Commémoratif d'un artiste: cat. 10; (Adieu de Girodet): cat. 10A
Equestre: cat. 300, cat. 301, cat. 346
François de Moncade: cat. 300, cat. 301
Géricault: cat. 1, cat. 2, cat. 3, cat. 4, cat. 5, cat. 10, cat. 15, cat. 16, cat. 17, cat. 32
Homme: cat. 6, cat. 7, cat. 8; (tête d'homme): cat. 145bis, cat. 150, cat. 151, cat. 153, cat. 154; (barbu): cat. 375, cat. 376, cat. 377; (vieillard): cat. 313
Homme (jeune): cat. 9, cat. 11, cat. 14, cat. 175, cat. 372; (jeune juif): cat. 374
Innocent X: cat. 343
Maîtres (d'après différents): cat. 367
Néron: cat. 359
Rembrandt (d'après): cat. 313, cat. 314, cat. 374
Rigaud: cat. 299C, cat. 299D
Serre (Marie): cat. 299, cat. 299A, cat. 299B, cat. 299E

RELIGIEUSES (Scènes)
Ancien Testament

Aminabab: cat. 271
Bibliques (sujets): cat. 186, cat. 202, cat. 214
Caïn et Abel: cat. 115 (?), cat. 514
Caïn (fuite de): cat. 515
Daniel dans la fosse aux lions: cat. 458
Déluge: cat. 114
Heliodore chassé du temple: cat. 341
Joseph reconnu par ses frères: cat. 556
Josué arrêtant le soleil: cat. 215
Moïse: cat. 186
Passage de la Mer Rouge: cat. 464
Salomon: cat. 186, cat. 204
Samson: cat. 456, cat. 524, cat. 524A, cat. 524B, cat. 525, cat. 526, cat. 527, cat. 528, cat. 529

Nouveau Testament

Adoration des bergers: cat. 354
Annonciation: cat. 457
Assomption: cat. 296
Christ mort: cat. 381
Coup de lance: cat. 364
Couronnement d'épines: cat. 345
Crucifixion de saint Pierre: cat. 272
Descente de croix: cat. 327, cat. 328, cat. 329, cat. 523
Erection de croix: cat. 303, cat. 304, cat. 305, cat. 306, cat. 307
Femme adultère (Le Christ de la): cat. 369
Jesus apaisant les flots: cat. 459
Lazare cat. 344; (résurrection): cat. 339, cat. 516, cat. 518
Massacre des Innocents: cat. 465A, cat. 465B
Mater Dolorosa: cat. 363
Mise au tombeau du Christ: cat. 248, cat. 323, cat. 325, cat. 334, cat. 335, cat. 535, cat. 550
Noces de Cana: cat. 312, cat. 360
Pietà: cat. 276
Sainte Famille: cat. 221, cat. 358

Saints

André (Martyre de): cat. 338B, cat. 338C
Appien (Martyre de): cat. 541
Bruno (vision de): cat. 322
Geneviève des Ardents: cat. 268, cat. 269, cat. 269A
Jean: cat. 228
Macaire: cat. 336, cat. 336A
Madeleine (la): cat. 466, cat. 467, cat. 467A
Martin: cat. 298
Michel: cat. 466
Paul (Prédication de): cat. 324
Pierre cat. 228, cat. 272; (Martyre de): cat. 297, cat. 352, cat. 371
Sébastien: cat. 466, cat. 467, cat. 468

THÉÂTRE

cat. 179
Hamlet: cat. 575
Racine (tragédies de): cat. 218, cat. 219

TRAGIQUES (Scènes)

cat. 180, cat. 182
Banquet tragique: cat. 561
Batailles: cat. 520, cat. 548, cat. 580
Blessé: cat. 558
Cadavres: cat. 223, cat. 277, cat. 519, cat. 567, cat. 576; (déploration devant un mort): cat. 221, cat. 224, cat. 559
Funérailles: cat. 540
Incendie: cat. 573
Meurtre: cat. 581

INDEX DES COLLECTIONS PUBLIQUES

AFRIQUE DU SUD
Le Cap, Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum
cat. 21

ALLEMAGNE
Brême, Kunsthalle
cat. 296
Essen, Folkwang Museum
cat. 336A
Stuttgart, Staatsgalerie
cat. 339

AUSTRALIE
Melbourne, National Gallery of Victoria
cat. 550

BELGIQUE
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts
cat. 298

CANADA
Ottawa, National Gallery of Canada
cat. 515

DANEMARK
Copenhague, Ordrupgaardsammlinger
cat. 347

ÉTATS-UNIS
Boston, Museum of Fine Arts
cat. 126
Cambridge, Fogg Art Museum
cat. 11
Chicago, The Art Institute
cat. 524A
Detroit, Institute of Arts
cat. 12
New Haven, Yale University Art Gallery
cat. 395A
New York, Metropolitan Museum of Art
cat. 122, cat. 504
Northampton, Smith College Museum of Art
cat. 470
Providence, Rhode Island School of Design, Museum of Art
cat. 258, cat. 259
Washington, National Gallery of Art
cat. 125
Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute
cat. 13

FRANCE
Aix-en-Provence, Musée Granet
cat. 141
Alençon, Musée de Peinture et Dentelle
cat. 166, cat. 238, cat. 255, cat. 487
Amiens, Musée de Picardie
cat. 150, cat. 381
Arras, Musée des Beaux-Arts
cat. 394A
Avignon, Musée Calvet
cat. 383
Bayonne, Musée Bonnat
cat. 9, cat. 18, cat. 18bis, cat. 106, cat. 107, cat. 108, cat. 109, cat. 112, cat. 113, cat. 121, cat. 157, cat. 158, cat. 164, cat. 230, cat. 231, cat. 233, cat. 239, cat. 240, cat. 243, cat. 249, cat. 268, cat. 341, cat. 342, cat. 394, cat. 432, cat. 433, cat. 434-441, cat. 460, cat. 462, cat. 463, cat. 496, cat. 497, cat. 499, cat. 500, cat. 501, cat. 502, cat. 503, cat. 510, cat. 520, cat. 521, cat. 576
Besançon, Musée des Beaux-Arts
cat. 273, cat. 335, cat. 412, cat. 413, cat. 442-446, cat. 471, cat. 493, cat. 507, cat. 532, cat. 533, cat. 582
Clermont-Ferrand, Musée Bargoin
cat. 377
Cognac, Musée Municipal
cat. 533
Dijon, Musée des Beaux-Arts
cat. 390, cat. 512, cat. 542
Dijon, Musée Magnin
cat. 372, cat. 379, cat. 544, cat. 574
La Réunion, Musée de Saint-Denis
cat. 393
Le Havre, Musée
cat. 16
Lille, Musée des Beaux-Arts
cat. 583
Lyon, Musée des Beaux-Arts
cat. 325
Montargis, Musée Municipal
cat. 10A
Montauban, Musée Ingres
cat. 136
Montpellier, Musée Fabre
cat. 539
Morlaix, Musée des Jacobins
cat. 119
Nantes, Musée
cat. 383A
Orléans, Musée des Beaux-Arts
cat. 22, cat. 22bis, cat. 114, cat. 133A, cat. 175, cat. 304, cat. 306, cat. 465A et B, cat. 577, cat. 581, cat. 584, cat. 585
Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts
cat. 128A, cat. 131, cat. 133B, cat. 134A, cat. 168, cat. 172, cat. 267, cat. 270, cat. 278-293, cat. 299C, cat. 396-411, cat. 415, cat. 416-431
Paris, Musée du Louvre
cat. 10, cat. 152, cat. 152A, cat. 152B, cat. 163, cat. 176-229, cat. 299B, cat. 382, cat. 382A, cat. 382B, cat. 385, cat. 395, cat. 467A, cat. 489, cat. 490, cat. 534
Perpignan, Musée Hyacinthe Rigaud
cat. 149, cat. 375, cat. 376
Poitiers, Musée des Beaux-Arts
cat. 135.
Rochefort-sur-Mer, Musée Municipal des Beaux-Arts
cat. 154
Rouen, Musée des Beaux-Arts
cat. I, cat. 118, cat. 245, cat. 248, cat. 256, cat. 338B, cat. 388, cat. 473, cat. 474, cat. 485, cat. 486, cat. 511, cat. 514, cat. 522
Soissons, Musée
cat. 337A
Troyes, Musée des Beaux-Arts
cat. 324

GRANDE BRETAGNE
Londres, National Gallery
cat. 138
Londres, Tate Gallery
cat. 370
Oxford, Ashmolean Museum
cat. 165, cat. 519

PAYS-BAS
Amsterdam, Stedelijk Museum
cat. 300

POLOGNE
Varsovie, Museum Nardowe
cat. 155

ROUMANIE
Bucarest, Musée des Beaux-Arts de Roumanie
cat. 545

SUÈDE
Stockholm, Nationalmuseum
cat. 236, cat. 482, cat. 483, cat. 494, cat. 495

SUISSE
Bâle, Öffentliche Kunstsammlung
cat. 297
Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts
cat. 334

U.R.S.S.
Moscou, Musée Pouchkine
cat. 145bis

TABLE DES MATIÈRES

Primauté du dessin 233

Un carnet de jeunesse 253

Une éducation d'artiste 261

Catalogue raisonné 323

Index thématique 523

Index des collections publiques 525

INDEX DES PHOTOGRAPHIES

A.C.L., Bruxelles: cat. 298.
Agraci, Paris: fig. 223, 231; cat. 19, 124, 133, 133B, 137, 145, 152B, 153, 173, 252, 272, 294, 305, 338, 338A, 351, 362, 371, 447, 455, 468, 477, 478, 498, 515, 516, 518, 525, 526, 541, 561.
Archives Nationales, Paris: fig. 219, 225, 226, 227.
Archives photographiques, Paris: fig. 205; cat. 9, 10, 106, 107, 108, 109, 112, 140, 157, 158, 163, 230, 231, 239, 249, 268, 269, 317, 385, 432, 440, 441, 460, 496, 499, 500, 502, 510, 520, 521, 549, 550, 576.
Art Institute of Chicago (The): cat. 524B.
Ashmolean Museum of Art, Oxford: cat. 165, 519.
Atelier 53, Paris: fig. 191, 192.
Aubert, Bayonne: cat. 18, 18bis, 113, 164, 233 (deux parties supérieures), 240, 243, 342, 394, 433, 435, 436, 437, 438, 439, 463, 497, 501, 503.
Bernheim-Jeune, Paris: cat. 117, 250, 369, 554, 578, 579.
Bibliothèque Nationale, Paris: cat. 2, 299A, 315, 335, 388A, 389.
Bouclaud (A.), Rochefort-sur-mer: cat. 154.
British Museum, Londres: fig. 230.
Bulloz, Paris: cat. 108A, 112A, 131, 149, 265, 271, 377, 383A.
Burkhard (Klaus), Winterthur: cat. 352.
Camponogara (S.), Industrie Photo, Lyon: cat. 325.
Cauvin, Paris: fig. 203.
Chatagneau (R.), Bordeaux: cat. 144, 312.
Courtauld Institute of Art, Londres: cat. 151, 370, 509.
Detroit Institute of Arts: cat. 12.
Dubourg (Jacques): cat. 297.
Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris: fig, 217, 235; cat. 128A, 134A.
Ellebé, Rouen: cat. 1, 248, 388, 473, 512.
Feist (Herbert E.), New York: cat. 171.
Fogg Art Museum, Cambridge, U.S.A.: cat. 11.
Giraudon, Paris: fig. 212, 214; cat. 118, 120, 121, 125, 136, 299B, 338B, 383, 479, 480; Lauros Giraudon: cat. 338C, 343, 539.
Hänssier, Zürich: cat. 326.
Hazlitt, Gooden and Fox, Londres: cat. 277.
Held (André), Ecublens (VD): cat. 334.
Hutin, Compiègne: fig. 201.
Iselin (Leni), Paris: cat. 319.
Kunstakademiets Bibliothek, Copenhague: fig. 215.
Laboratoire du Musée du Louvre, Institut Mainini, Paris: cat. 152, 152A, 382, 382A, 382B, 393, 534.
Leroy, Arras: cat. 394A.
Marlborough Fine Art Ltd., Londres: fig. 209; cat. 161, 314, 322, 348.
Metropolitan Museum of Art (The), New York: cat. 122, 504.
Muro, Cognac: cat. 553.
Musée de Besançon: fig. 196; cat. 413, 582.
Musée de Morlaix: cat. 119.
Musée des Beaux-Arts, Dijon: cat. 390, 512, 542.
Musée des Beaux-Arts, Rouen: fig. 245, 256; cat. 474, 485, 486, 511, 522, 523.
Musée d'Ordrupgaard, Copenhague: cat. 347.
Musée d'Orléans: cat. 304, 306, 465A, 465B.
Musée de Peinture et dentelle d'Alençon: cat. 166, 255, 487.
Musée de Picardie, Amiens: cat. 150, 381.
Musée de Poitiers: fig. 222.
Musée de Soissons: cat. 337A.
Musée du Louvre, Paris: cat. 203A.
Musée H. Rigaud, Perpignan: cat. 375, 376.
Musée Magnin, Dijon: cat. 372, 379, 544, 574.
Musée Narodowe, Varsovie: cat. 155.
Musée Royal des Beaux-Arts, Copenhague: fig. 216.
Museum of Art, Rhode Island: cat. 258, 259.
Museum of Fine Arts, Boston: fig. 218; cat. 126.
Nahmias (M.), Agence Top: cat. 299E.
Nanteuil (Anne C. de), Paris: cat. 349.
National Gallery, Londres: cat. 138, 494.
National Gallery of Ireland, Dublin: fig. 236B.
Nationalmuseum, Stockholm: cat. 236, 482, 483, 495.
Perotti (Mario), Milan: cat. 350.
Photographies dans les auteurs sont inconnus et de collections particulières: fig. 195, 198, 199, 200, 206, 207, 210, 211, 213, 220, 221, 224, 228; cat. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 14, 15, 17, 30, 20bis, 23-105, 110, 111, 115, 116, 123, 127, 128, 129, 130, 132, 133A, 135, 139, 142, 143, 146, 147, 148, 156, 159, 160, 162, 167, 169, 170, 172B, 174, 232, 234, 235, 237, 238, 241, 242, 244, 246, 247, 251, 253, 254, 257, 260, 261, 262, 263, 264, 274, 275, 299, 299C, 299D, 301, 302, 307, 309, 310, 311, 313, 316, 318, 320, 323, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 336, 337, 340, 341, 344, 345, 346, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 373, 374, 378, 380, 384, 386, 387, 391, 392, 414, 434, 456, 457, 458, 459, 461, 464, 472, 475, 476, 484, 488, 491, 492, 505, 506, 508, 512A, 513, 517, 524A, 527, 528, 529, 530, 531, 535, 536, 537, 538, 540, 543, 545, 546, 547, 548, 551, 552, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 572, 573, 575, 580, 583 et photographies couleurs hors-texte.
Photorama, Le Havre: cat. 16.
Réunion des Musées Nationaux: fig. 187, 193, 197, 202, 204, 208, 232, 233; cat. 106A, 110A, 114A, 168, 172, 176-229, 266, 267, 269A, 270, 273, 278-293, 395, 396-413, 415-431, 442-446, 466, 467, 467A, 469, 471, 481, 489, 490, 507, 532, 533, 584.
Rijksmuseum, Amsterdam: fig. 234.
Roumagnac, Montauban: fig. 189.
Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich: cat. 321.
Slatkin (Charles E.) Galleries, New York: cat. 276.
Smith College Museum of Art, Northampton: cat. 470.
Sotheby Parke Bernet and Co: cat. 295.
Staatsgalerie, Stuttgart: cat. 339.
Stedelijk Museum, Amsterdam: cat. 300.
Sterling and Clark Institute, Williamstown: cat. 13.
Stickelmann, Brême: cat. 296.
Stone (P.), New York: cat. 223 (partie inférieure).
Studio Lourmel 77, Photo Routhier, Paris: fig. 188, 190.
Studio Serge Martin, Orléans: cat. 22, 22bis, 114, 175, 577, 581, 585.
Studio F. Virlogeux, Chalette: cat. 10A.
Suid-Afrikaanse Nasionale Kunstmuseum, Le Cap: cat. 21.
Væring (O.), Fot., Oslo: fig. 229.
Vuillemin (Michel), Troyes: cat. 324.
Witzel (Liselotte), Essen: cat. 336A.
Yale University Art Gallery, New Haven: fig. 194; cat. 395A.

Ce volume a été achevé d'imprimer le 14 janvier mil neuf cent quatre-vingt huit sur les presses de l'imprimerie Hertig+Co. à Bienne. La photolithogravure a été exécutée par Gramatec à Lausanne et la reliure est l'œuvre de Mayer & Soutter à Lausanne.

Imprimé en Suisse

LA BIBLIOTHÈQUE DES ARTS, PARIS

Imprimé en Suisse